

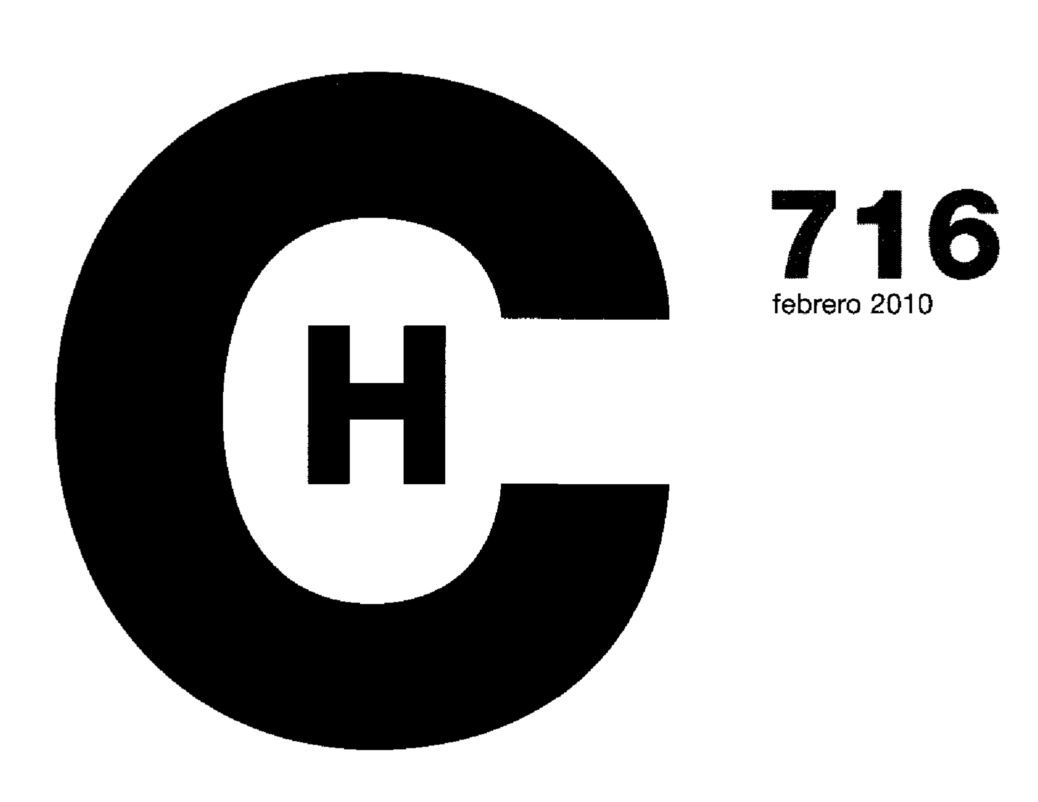
Cuadernos Hispanoamericanos

Artículos de
Julio Llamazares
Orlando González Esteva

Poesía nicaragüense actual
Francisco de Asís Fernández
Daisy Zamora
Carlos Fonseca

Ilustraciones de José-Miguel Ullán

Agencia Española de Cooperación Internacional



716
febrero 2010

Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Miguel Ángel Moratinos

Secretaria de Estado para la Cooperación Internacional
Soraya Rodríguez Ramos

Directora AECID
Elena Madrazo Hegewisch

Director de Relaciones Culturales y Científicas
Carlos Alberdi

Jefe del Departamento de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Miguel Albero

Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Lain Entralgo. Luis Rosales. José Antonio Maravall,
Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamin Prado**

Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/11/13. Subscripciones: 91 582 79 45
e- mail: cuadernos.hispanoamericanos@aecid.es

Secretaria de Redacción: **Mª Antonia Jiménez**
Suscripciones: **María del Carmen Fernández Poyato**
e-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es
Imprime: Gráficas Varona, S.A.
c/ Newton, Parcela 55. Polígono «El Montalvo». 37008 Salamanca
Diseño: **Cristina Vergara**

Depósito Legal: M. 3875/1958 – ISSN: 0011-250 X – NIPO: 502-10-002-7
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca
La revista puede consultarse en
www.cervantesvirtual.com

716 Índice

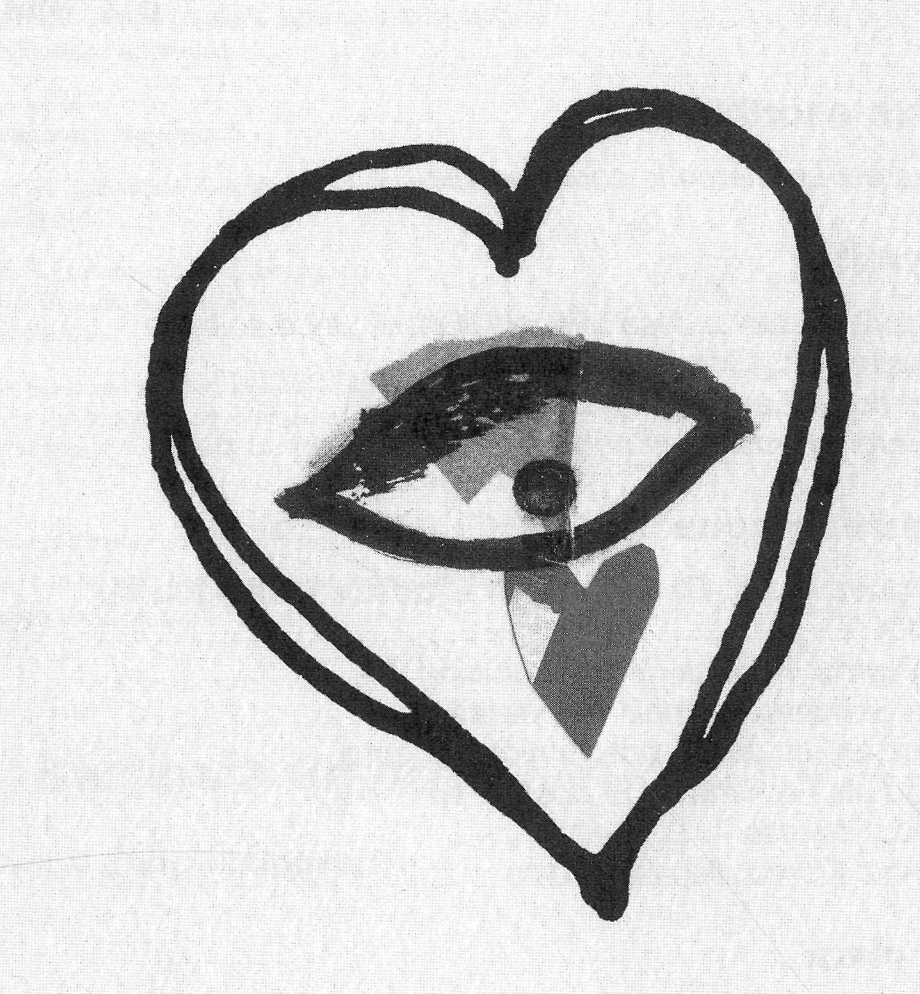
El oficio de escribir

Mesa revuelta

Poesía de Nicaragua

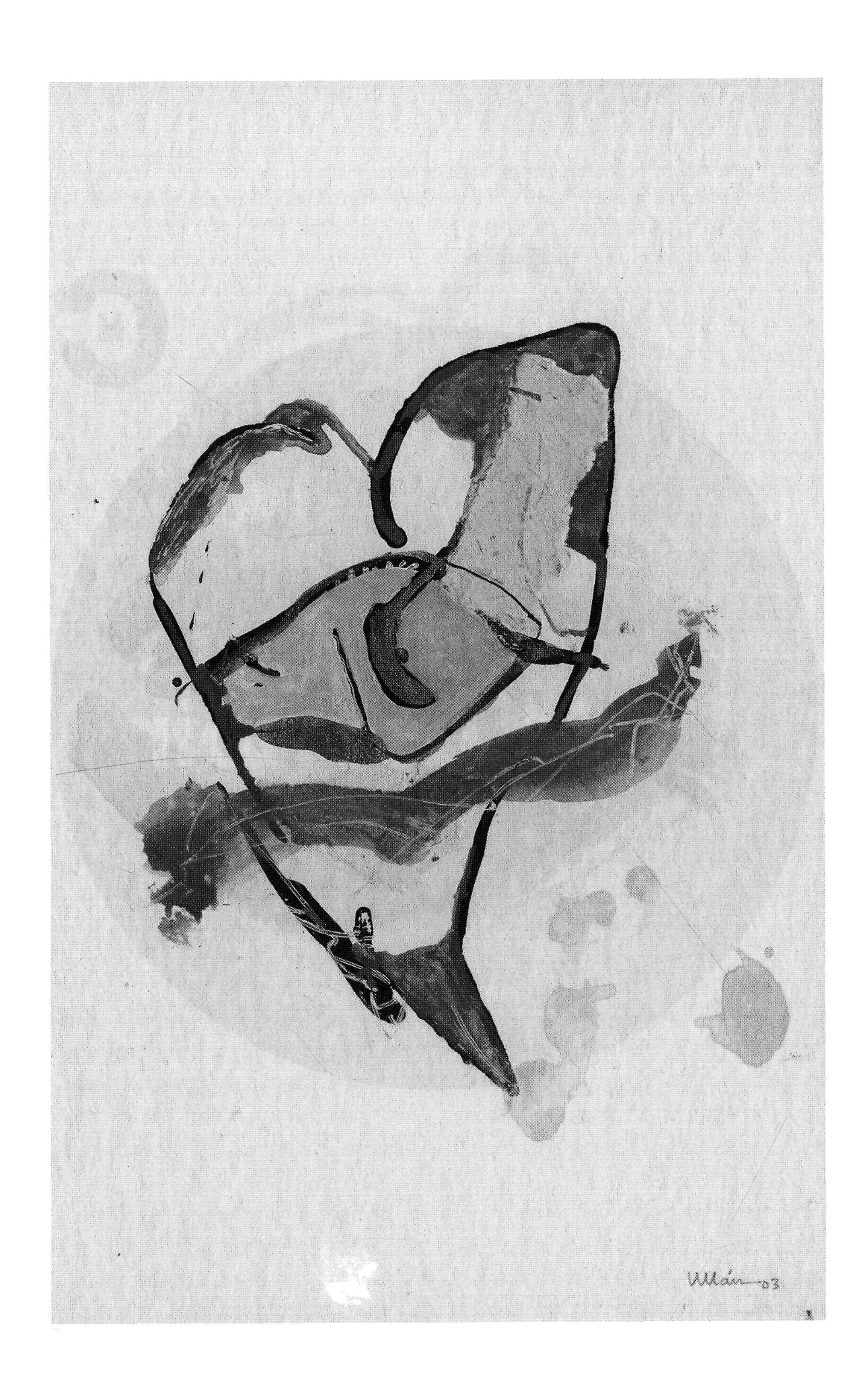
Punto de vista

Biblioteca



Siguiente

El oficio de escribir



La memoria como novela: autobiografía y ficción

Julio Llamazares

La imaginación no es más que la memoria fermentada
Antonio Lobo Antúnes

En todas las entrevistas que nos hacen a los novelistas suele haber una pregunta inevitable: hasta qué punto es autobiográfica la novela que hemos escrito. Pregunta que se repite hasta parecer la única en el caso de que la novela contenga escenas eróticas o trate temas escabrosos, que, como todos sabemos, son los que más interesan a los lectores.

La pregunta, aparte de indiscreta, a mí me parece superflua. La mayoría de las novelas incluyen ya en sus solapas la biografía del escritor y cualquiera debería saber ya a estas alturas que una novela es siempre autobiográfica independientemente de lo que se cuente en ella. Las novelas reflejan siempre la vida y, aunque el escritor escriba de cosas aparentemente ajenas o distantes en el tiempo al que él vivió, acabará reflejado en ellas, lo quiera o no, puesto que todos los personajes son máscaras del autor y cuentan conjuntamente sus sentimientos. Lo que no quiere decir que lo hagan de modo explícito ni que lo que aquéllos hacen en sus novelas lo haya hecho el autor antes. La literatura, como los sueños, pertenece a otra realidad.

Dicho esto, quiero añadir también que yo soy de los que piensan que la memoria es la base de la imaginación. Uno, lo sepa o no, es el fruto de su vida y ésta se manifiesta siempre en lo que uno hace, aunque sea de forma un tanto imprecisa; sobre todo cuando lo que uno hace es contar historias, que no es otra cosa al fin que retratarse a sí mismo continuamente. Por eso, aunque a

veces me incomode y no sepa qué responder, estoy convencido de que los que me lo preguntan tienen razón y de que el hecho de haber nacido en un pueblo desaparecido bajo un embalse, y de haber pasado la infancia en otro, y de haber vivido luego en diferentes puntos de España, como el haber estudiado una carrera que apenas llegué a ejercer o el haberme dedicado al periodismo, determinan los temas de mis novelas y hasta la forma en la que están escritas. Porque, contra lo que muchos piensan, el escritor no elige los temas, sino que son los temas los que le eligen a él. Me refiero, por supuesto, al escritor que escribe por necesidad de hacerlo, puesto que el que lo hace por otras motivaciones puede escribir de lo que le dé la gana.

Existe, no obstante, otra perspectiva desde la que analizar esa relación entre literatura y autobiografía. Me refiero a la utilización de ésta como tema y argumento narrativos. Una experiencia que yo abordé en una de mis novelas y que, aparte de costarme un gran esfuerzo personal (la memoria nunca responde como uno quiere y el corazón choca a veces con lo que la inteligencia impone), me supuso también bastantes incomprensiones por parte de una crítica reacia a admitir los mestizajes y las trasposiciones entre los distintos géneros.

Las incomprensiones vinieron dadas curiosamente por lo que menos tenía que ver con lo que yo pretendía con mi novela. Lo que yo pretendía en *Escenas de cine mudo*, que es la novela a la que me refiero ahora, era reflexionar sobre la memoria, sobre su naturaleza y su forma de actuar, tomando como base la mía propia, y resulta que algunos críticos entendieron que lo que yo quería hacer era contar mi niñez. Confusión a la que quizá yo contribuí sin quererlo al incluir al comienzo de la novela una pequeña advertencia dirigida a las personas que compartieron conmigo ese tiempo, pero que algunos leyeron equivocadamente hasta el punto de llevar a más de un crítico a afirmar que lo que yo había escrito no era una novela, sino una autobiografía. Y eso que en la advertencia citada ya señalaba, anticipándome a ese interpretación, que toda novela es autobiográfica y toda autobiografía es ficción.

La advertencia que incluí al comienzo de *Escenas de cine mudo* nacía de anteriores experiencias y lo que pretendía con ella era

alertar a los vecinos de Olleros, el lugar en el que aquélla se desarrolla y en el que transcurrió parte de mi infancia, de que lo que iban a leer era una novela, no una historia o un testimonio personal, y que, por tanto, no debían buscar en ella una correspondencia con la realidad más allá de los nombres de algunos personajes, comenzando por el mío, y de algunas anécdotas puntuales. Con anteriores novelas ya me había sucedido que algunas personas se sintieran reflejadas en el texto, casi siempre sin razón, y quería curarme en salud ante la posibilidad de que se repitiera el hecho, máxime teniendo en cuenta que en *Escenas de cine mudo* el argumento era mi propia memoria y el escenario el mismo en el que ésta tuvo su asiento. De ahí mi interés en precisar que se trataba de una novela y no de una autobiografía y de ahí también mi ironía al advertir que, puesto que los lugares en los que se desarrollaba la historia existían realmente y que algunas de las anécdotas narradas habían sucedido más o menos de ese modo, cualquier parecido con la realidad no era mera coincidencia.

Pero lo que escribí casi como una broma resulta que fue tomado en serio por más de una persona, y no tanto por aquéllas que yo temía que así pudieran tomarlo (los protagonistas o testigos de las anécdotas que contaba) sino por las que deberían saber de sobra que una novela es siempre autobiográfica, pero no porque cuente la vida del escritor. Lo que me hace pensar que también entre los críticos hay quien lee las novelas como si se tratara de confesiones en vez de reflexiones personales de un autor.

En *Escenas de cine mudo*, como en todas mis novelas, lo que yo hacía era precisamente eso: reflexionar, extraer de mi memoria las imágenes de un tiempo que había dejado de existir para saber cómo se manifestaba aquélla y lo hacía como el niño que, ante las carteleras del cine, imaginaba la película completa inventándola a partir de ellas. En la novela, las carteleras son las fotografías, esas imágenes muertas que todos conservamos en mayor o en menor número y a partir de las cuales podemos reconstruir, siquiera parcialmente, la película de nuestras vidas. Porque eso y no otra cosa es la memoria: una película sin sonido, en blanco y negro o en color según al tiempo al que pertenezca, que los años van borrando poco a poco como las antiguas máquinas de proyección hacían con las de verdad hasta acabar convirtiéndola en una sucesión de

escenas sueltas e interrumpidas que es lo que llamamos recuerdos y lo que en mi novela yo llamo, siguiendo el símil de la película, escenas de cine mudo.

Cuando recordamos hacemos exactamente lo mismo que el niño que imagina la película mirando las carteleras porque ésta es para mayores o porque no tiene dinero para pagar la entrada de la sesión: partiendo de cuatro imágenes, de cuatro fotografías, inventamos las que faltan y las unimos a las que hay hasta darle al conjunto un argumento y una unidad narrativa. Es lo que también hacemos cuando escribimos. Aunque, cuando escribimos, las fotografías también son inventadas, o por lo menos no corresponden exactamente a la realidad, entre otras muchas razones porque retratan a personajes inexistentes o inventados a partir de otros reales.

En *Escenas de cine mudo*, sin embargo, como yo era el personaje principal, algunas de las fotografías existen. Como también existen o existieron en un tiempo algunas de las personas y de los lugares que allí aparecen. Aunque no siempre sean iguales a como eran o a como yo los recordaba al describirlos. Lo cual no afecta para nada a la verdad y sí a la naturaleza del texto, que al estar animado por la imaginación, se enmarca plenamente, al menos a mi entender, dentro de la novela, entendiendo la novela como el género literario que pertenece al ámbito de la ficción.

Pero tampoco, creo, la confesión de todos estos detalles sería necesaria para considerar novela a *Escenas de cine mudo*. Me parece mucho más determinante a esos efectos saber que el libro en cuestión no es más que la reproducción de una memoria –la mía, en este caso– y que la memoria es una forma de ficción.

En efecto, aún cuando nos referimos a la memoria en términos objetivos, como si la memoria fuera una película que permanece siempre inmutable y a la que nada afectan el estado de ánimo del que recuerda, ni su intención al hacerlo, ni la distancia en el tiempo entre los hechos recordados y el momento en el que se los recuerda, es decir, como algo fijo y perenne, la memoria es una materia tan maleable como cambiante. La memoria se crea y se transforma continuamente como la imaginación y como ésta desaparece llegado un punto. Es como un banco de nubes en el que el movimiento continuo de éstas va iluminándolas y ensombreciéndolas alternativamente en función de la posición del sol y de

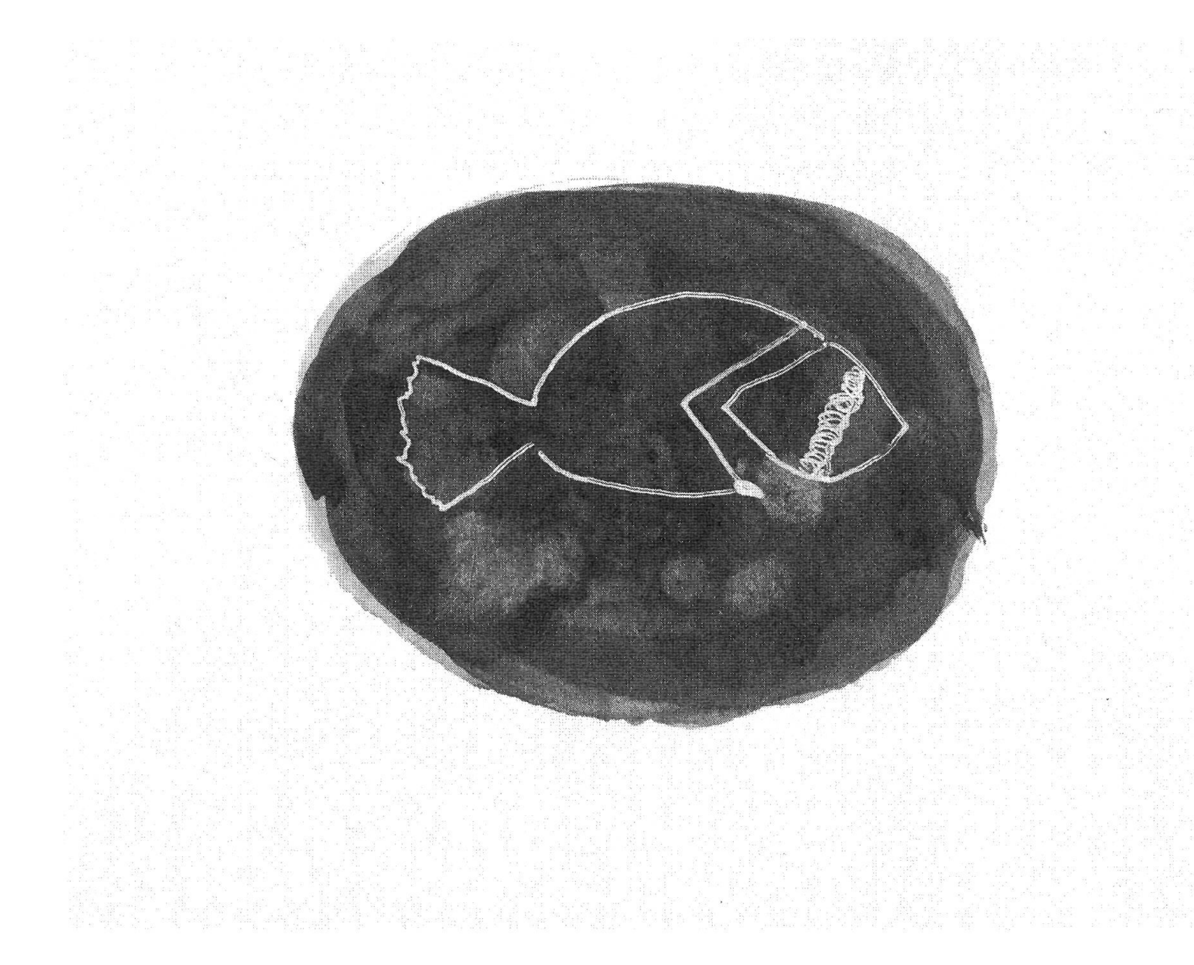
la perspectiva desde la que se las contempla. La memoria es un campo de arenas movedizas. Por eso, cuando recordamos lo hacemos sólo a medias por más que deseemos reconstruir un recuerdo entero, incluso cuando recordamos dos veces la misma anécdota la recordamos de forma diferente, incluso con detalles completamente nuevos, y por eso, cuando alguien trata de objetivar su memoria mediante su traslación a un texto, que es lo que la gente intenta cuando redacta o dicta su biografía, lo que hace es traicionarla, puesto que lo que está plasmando es una impresión de ella, no la más verdadera o real, sino la más presente en su recuerdo en ese momento. En *Escenas de cine mudo* ya dejé escrito que los recuerdos, como las fotografías, muestran el mundo no como era, sino como fue una vez, ésa en la que la fotografía lo dejó paralizado para siempre.

Pero es que, además, en *Escenas de cine mudo* yo ni siquiera intentaba escribir mis memorias. En primer lugar, porque aún era joven cuando lo hice (no llegaba a los cuarenta años) y, en segundo lugar, porque nunca he tenido la pretenciosidad precisa para abordar una empresa de esa naturaleza. Lo que quería, ya dije, era reflexionar sobre la memoria, sobre los mecanismos que rigen su comportamiento, es decir, por qué recordamos unas cosas y otras no, por qué los recuerdos desaparecen, por qué los recuperamos cuando menos lo esperamos muchas veces, por qué inventamos otros, por qué recordamos cosas a las que, cuando las vivimos, ni siquiera les prestamos atención... Y lo hice tomando como base mi memoria. Podría haberlo hecho inventando un personaje y atribuyéndole una memoria que nada tuviera que ver conmigo, o inventándome a mí otra, o tomando prestada la de alguien conocido, pero pensé que era mucho más interesante, desde el punto de vista literario y personal, utilizar mi propia memoria como materia; sobre todo teniendo en cuenta que mi primera memoria, la de la infancia, tenía elementos narrativos de gran fuerza: un mundo oscuro y cerrado, casi cinematográfico, como era el pueblo minero en el que viví aquel tiempo, un grupo de personajes, alguno de los cuales bastaría para llenar él sólo un relato, caracterizados por su teatralidad y una gavilla de anécdotas, algunas tan novelescas que a mí mismo, al recordarlas, me parecían imaginarias. Pero, a partir de ahí, fue la imaginación la que se superpuso.

Se superpuso porque ése era mi deseo: novelar, no recordar, y por la necesidad que tenía a veces, muchas más de las que imaginé al principio, de completar mi memoria con recuerdos inventados cuando ésta se me mostraba borrosa o vacía de ellos. Algo que ya sospechaba cuando en el capítulo 0 de la novela escribí que las fotografías que tenía entre las manos me las devolvía el destino para hacerme recordar o –entre interrogaciones– inventar los años de mi niñez o cuando en otro dejé apuntado que entre cada recuerdo, como entre cada fotografía, quedan siempre zonas en sombra tras la que se nos ocultan trozos de nuestra vida, «trozos de vida a veces tan importantes como los que recordamos o los que viviremos todavía». Para recuperarlos, para volver a vivirlos, tenemos que inventarlos como yo hacía cuando era niño a la puerta del cine de mi pueblo con la película que proyectaban dentro de éste y que no podía ver porque la cinta era para mayores o porque no tenía dinero para pagar la entrada a la taquillera.

Eso fue lo que hice a lo largo de *Escenas de cine mudo* y eso fue lo que me llevó no sólo a considerar ésta una novela, sino a comprender también, cuando la hube acabado al fin, que la memoria de cada hombre es su mejor invención, independientemente de lo que pueda decir algún crítico.


Mesa
revuelta



José-Miguel Ullán: el junco solitario

Orlando González Esteva

JOSÉ-MIGUEL ULLÁN FALLECIÓ EL 24 DE MAYO DE 2009, Y CON ÉL SE CERRÓ UN MUNDO POÉTICO QUE ESTÁ ABIERTO A TODO LECTOR. EL POETA CUBANO ORLANDO GONZÁLEZ ESTEVA TRAZA UN LÚCIDO Y BELLO RETRATO DEL ESCRITOR Y DEL AMIGO.

¿Cómo poner un hueso a tanta sangre?
José-Miguel Ullán

Raro José-Miguel. Se le veía y no se le veía venir. La lectura de sus textos y de su persona daba la impresión, a quien se entregara a ella, de estar ante un hombre que tenía la edad de España y la juventud del siglo que apenas alcanzó a vivir y a agraciar con sus dones de Quijote urbano, envuelto en el humo del cigarrillo que le agrisó el cabello y acabaría matándolo. Detrás de ese humo acechaban una inteligencia, una cultura, una sensibilidad y un sentido del humor admirables. Las ocurrencias se confundían con las referencias más recónditas (¿Gracián o Ullán?, ¿Machín o Azorín?), y todas, con una idea del arte y de la literatura tan abierta y sólida que escucharle era leerle, y leerle, hacerse a la mar sin piloto visible; por brújula, la tablilla –sin tablero– de una ouija; por vela, menos tinta que silencio.

El hijo de las vanguardias podía tornarse barroco; el barroco, clásico; el clásico, posmoderno; el culto, popular; el popular, hermético; el neologista, arcaico; el aficionado a la poesía visual, haijin; el dinamitero de las formas tradicionales, cómplice de ellas («porque la forma es el pudor, la luminosa nada, el hermoso camino sin fin: de oriente a oriente»).

José-Miguel, el bibliófilo y el editor escrupuloso, comisario de exhibiciones y colaborador de Miró, Saura, Chillida, Tàpies, Soriano, Cuevas, Broto y Rojo, amaba el folclor: le recuerdo feliz, en la Ciudad de México, pasada la medianoche, en plena Plaza Garibaldi, entre un grupo de amigas y amigos muertos de frío, liado a golpes con una bufanda que insistía en taparle la boca, diciendo de memoria versos de las canciones más disparatadas que los grupos de música norteña interpretaban a nuestro alrededor.

El interlocutor televisivo de María Zambrano y de Octavio Paz no desdeñaba el diálogo con intérpretes de coplas, cuplés y boleros; al contrario, lo procuraba. El recuerdo de las audacias de Olga Guillot y los delirios de Sara Montiel se le antojaban tan dignos de atención como un texto origenista. Le escuché solicitar, a dos voces con Manuel Ferro, un tango: «*Quisiera abrir lentamente mis venas, / mi sangre toda verter a tus pies...*» El alumno de Roland Barthes devino comentarista de los festivales de Eurovisión. Hombre solitario, exquisito en sus gustos, implacable en sus juicios, no esquivó la radio musical ni el periodismo, más bien los engalanó con su extraña mezcla de erudición y chispa (noble o cáustica).

Abro al azar sus libros y vuelvo a detenerme en versos, estrofas y párrafos que alguna vez marqué, seguro de que volvería a ellos:

los fusiles se tuercen por el día
y en la noche la luna los desvela...

*

Turbia morriña sin rumor del Tormes
se apodera del junco solitario...

*

En la noche risueña del destierro, libre ya de la ley y del instinto, un charco de agua clara me detuvo. Mojo el dedo cordial trazando un círculo y su humedad al paladar le encasca...

*

de dulce arcilla y agridulce rama
este metal preciosamente espera
lirio dorar con azarosa llama
nudo correr en la carnal frontera

*

Todo es fondo en la niebla de los pájaros. Y no perdido. ¿Ves? La golondrina se desliza, ahí va, por la nube que ayer la desterrara de la nieve a la albar melancolía.

–Como el aroma del perdón.

–No. Como la música que cae buscando, a tientas, a quien salvar del tosco y soberano diente de las palabras escarchadas, a quien atravesar –¡ay, por ensalmo!– con la espina del sueño vegetal, a quién darle el color de la inocencia, el rayo del amparo despoblado y el resumen más dulce de la fuente (...)

*

nos haremos la casa sin noción del pan ácimo
cosecharé amapolas para cubrir el suelo
nos nacerá la carne entre nuestros abrazos
y le pondremos césar como el amigo muerto

*

Tres vecinas en mi cama.
Tres. Tres. Tres.
Giro y giro como un pez.

Tres vecinas. Y otra vez.
Corrióseme la persiana.
Desperté.

¡Vana fue aquesta mañana
sin las tres!

*

Pinta sólo la plenitud si antes la has arrojado, en forma de flor, al vacío de algún pozo sin fondo.

*

No te negué mis labios
por lo que te imaginas

sino por no a r r a n c á r m e l o s
literalmente,

espina.

¿Ullán? *Er mimo*, asentiría, orondo, un cubano parejero para deleite de mi amigo muerto. Él mismo que, en otras páginas, voraz, proteico, impredecible, incómodo –para algunos– se resolvía en agrafismos, garabatos, caligramas, manchas, tachaduras, fotos y fragmentos de fotos, recortes de periódicos, noticias de asesinatos y suicidios, anuncios impresos, números solos y páginas donde el silencio era tan elocuente que apenas admitía un par de palabras (aisladas).

Se le veía melancólico. Es probable que lo fuera. Venía de muy lejos y aun más lejos parecía dirigirse o, cuando menos, escudriñar. ¿Vivía con los ojos entrecerrados? Sí. La demasiada luz.

Tumbado en la esquina de un sofá podía suponérsele un tanto ausente de lo que en torno de él se cocinaba, junco amorriñado a la orilla del tiempo. Sería una suposición errónea. Todo lo leía, incluso los pensamientos. Era un radar de carne y hueso, un minarete con el ceño trabajosamente distendido desde cuya galería acechaba a los herejes y redactaba, mudo, su acta de defunción.

Nuestra amistad duró apenas diez años y, sin embargo, su enfermedad y su muerte me consternaron como si su existencia hubiera apuntalado toda la mía, como si José-Miguel hubiera estado y fuera a estar ahí siempre, mientras yo durara. Nunca creí sobrevivirle porque nunca le imaginé muerto. Lo sentía, por lo sabio, mucho más viejo que yo, aunque sólo me aventajara ocho años; y por lo atrevido, mucho más joven. El saber no había matado al adolescente; el adolescente sabía ser niño.

Los encuentros en España, México y Estados Unidos, los diálogos epistolares, la mutua debilidad por el cancionero popular iberoamericano, su interés en el pasado y en el presente de Cuba (había sido un ávido lector de la revista *Bohemia*), el amor al libro que se regala como un secreto y a la dedicatoria que se planea como un crimen, trajeron a mi vida una cuota de felicidad que aún me alcanza.

Meto la mano en el estante donde se apretujan sus libros, palpo una superficie firme, filosa, capaz de desgarrarme la piel de un nudillo, y tiro de un bello *estuche de D.M. con alma de haya, serigrafiado a tres tintas en portada y contraportada*, procedente de Valladolid. Es un acordeón de papel artesano, de trapo y cartulina «Fabriano», que al ser abierto no produce sonidos sino imágenes; una garrapatería de seres minúsculos liberados por José-Miguel de quién sabe qué limbos de tinta, y a quienes su servidor –acordeonista improvisado– vuelve a sorprender en un trajín misterioso: el de vivir una vida ajena a la suya y, sin embargo, especular; una vida de cuchicheos, trajines y bailes; una vida, acaso, de persecución de una imagen más plena de ellos mismos, porque todo en estas páginas acusa transitoriedad.

El estuche no parece decir palabra, pero las dice si el lector atina a asociar las cuatro letras que, como cuatro runas aisladas o púgiles malhumorados, adornan sus esquinas: *N I M U*. La primera página del papel plegado las reconcilia: «Ni mu»; fiel a esa promesa, ninguna de las sucesivas dirá más. Se trata de un libro de poemas donde las palabras han devenido figuras o insinuación de ellas, caracteres personales de una ingravidez y de un minimalismo tales que evocan el nombre del pueblo natal del autor: Villarino de los Aires. La vivacidad que esas figuras derrochan no alcanza a disimular la delicadeza del trazo que las conjura.

Más nada, suele decir el pueblo cubano cuando le preguntan si quiere algo más, para irritación del sabihondo que no duda en recordarle que lo correcto es decir *nada más*, y que ignora que ese pueblo, harto de todo, bien podría querer decir lo contrario: *más nada*, es decir, menos de lo que ya es o más de lo que nunca fue. «Ni mu», dice José-Miguel, como quien dice «punto en boca», acogiéndose a una suerte de reserva suma donde la palabra, inútil, cede el puesto a la imagen, porque el autor está dispuesto a callar

pero no a cerrar los ojos, ni a apagar la luz dentro de sí, ni a renunciar al gusto de compartir lo que, fuera y dentro, le corteja.

Si algo confirmaban «Ni mu» y las últimas entregas de Ullán era una necesidad de riesgo, de iniciación constante y, acaso, una incomodidad: la incomodidad –admirable en un hombre de sesenta y tantos años– de la juventud. Si a algo remite «Ni mu» es al garabato, es decir, a una necesidad creadora abierta e inclasificable que se prolonga en dos libros posteriores: «Con todas las letras» y «Amo de llaves», donde lejos de reincidir en su reserva gráfica, Ullán evoca letras de canciones populares y cultiva, para sorpresa y acaso fastidio de algunos, una suerte de haiku rimado o siguiriya que tiene mucho de capricho. Como él mismo advierte: «Hay juegos que no acaban de descubrirse: son en su ambigüedad. Pero negar esa doble afirmación, que es a lo que a ratos se aspira, sigue siendo un intento nuevo de afirmarse en otro vacío, de probar de palabra a hacerse a una u otra idea, incluida la de perderse en todos los sentidos».

El ideograma japonés *mu* representaba originalmente un bailarín y significaba *danza*. «Hoy pasa, y es, y fue con movimiento / que a la muerte me lleva despeñado...» Las figuras que pueblan «Ni mu» coreografían esos pasos.

Mirando sin cesar la hoja de papel en blanco, José-Miguel veía transcurrir otro mundo, no se sabe si en cierne, contemporáneo o desaparecido, y, sin decir *ni jota* (aunque viviera a la sombra de su inicial palustre, junco puntuado) se daba a la tarea de revelarlo. Lástima que no me haya mostrado la puerta de acceso a él: por ella debe de habérsenos escurrido. Iría a buscarlo. C

¿Dónde está el hogar?

Fernando Cordobés

Probablemente sea una pregunta de respuesta obvia. El hogar está en nuestra casa, donde nacimos, en el país de nuestros antepasados. Pero las perspectivas cambian las respuestas y ese mismo concepto, con toda seguridad, no se comparte en términos similares si se responde desde Europa o si se hace desde el Caribe. Uno de los temas más recurrentes en la literatura producida en el espacio caribeño ha sido la de la búsqueda de identidad. Al drama de la deportación provocado por el comercio de esclavos, siguieron otros muchos, como el desarraigo que sufrían aquellas personas arrancadas de su continente natal. Quizás el drama más actual no sea tan sangrante, pero no por ello es menos convulso. La diáspora económica ha vuelto a cambiar el mapa social de los países afectados por la emigración. Ha trastocado las relaciones sociales, genera vacíos familiares y afectivos difíciles de llenar y, una vez más, impide a toda una generación establecerse con perspectivas reales de futuro en su propia tierra, para así contribuir a desarrollar sus países, el concepto de nación, el de identidad o un cierto sentimiento de pertenencia. Si existe un grupo de población especialmente afectado por la necesidad de marcharse a buscar sustento, es el de las mujeres; mujeres que llegan por miles a los países privilegiados para hacerse cargo de niños ajenos, de abuelos extraños y, por supuesto, para atender las necesidades más básicas que los nuevos amos metropolitanos parecen no poder asumir ya, como son la limpieza doméstica o pasear al perro. Son escenas cotidianas en cualquier ciudad de no importa qué país supuestamente desarrollado. Como es lógico, esta nueva realidad tenía que llamar la atención de los autores caribeños, principalmente de sus autoras, muchas de las cuales se han visto en situaciones similares.

La emigración es un tema recurrente el la literatura del Caribe. Su resultado es la descripción de una nueva realidad, de un pasado distante y omnipresente y de la memoria de un país reconstruido

con recuerdos fragmentados. Existe un cierto paralelismo entre la literatura francófona, anglófona o incluso la hispanohablante que aborda este tema. El escenario puede cambiar, así como los detalles y el idioma de expresión, pero la esencia de las experiencias narradas es similar y su origen el mismo: la exclusión y la marginación. Los lectores tienen un conocimiento distorsionado de la realidad sobre la que leen. Puede ser por puro desconocimiento, por haber roto todo contacto con el país de origen, pero también puede ser por pertenecer a una minoría en el exilio, encerrada normalmente en un gueto y marginada del resto de la sociedad que les acoge. Estas minorías hablan las lenguas criollas, pero también inglés o francés y, por tanto, entienden lo que se escribe.

Al mirar atrás, hacia la vida y el país que dejaron, el pasado ya no es un concepto global. Es materia presente y se revisa permanentemente, lo que permite ver con claridad todos sus elementos. Esto induce a una revisión crítica y, en algunos casos, lleva a desmitificar la tierra de nacimiento. Como a una cebolla reconstruida, se le van añadiendo capas y con cada nuevo sedimento aparece testimonios, recuerdos, diarios, autobiografías, relatos orales de ficción o no ficción. No es un pasado en el sentido más historiográfico del término. Es una reconstrucción adaptada a cada realidad particular con un potencial literario enorme. Existe una necesidad de llenar el espacio entre el pasado y el presente para reinterpretarlo en el nuevo contexto. La historia, pues, deja de ser un ejercicio unidireccional de documentación de hechos concretos, para ser un relato nutrido por todo y por todos.

Cuando una mujer emigra, abandona su país natal para instalarse por un periodo indefinido en la antigua metrópolis. Las grandes ciudades antiguamente homogéneas desde el punto de vista étnico y socialmente estructuradas, se han transformado en auténticas torres de Babel donde se dan cita y se amalgaman grupos de población de proveniencias muy distintas, con el único objetivo común de buscar oportunidades para una vida mejor. Estas modernas ciudades multiétnicas ofrecen una ventaja cualitativa a las mujeres. En ellas es posible trabajar y también estudiar. Esto significa intensificar o romper relaciones con el lugar de origen, al que quizás vuelvan algún día, o no. La independencia se obtiene por un trabajo remunerado que antes se hacía gratis. Es el

caso de las mujeres dedicadas al servicio doméstico, o a cargo de una persona dependiente. La relativa independencia e ingresos les permite construir una nueva vida y recrear lo mejor de su mundo: la calidez, el cuidado de unos por otros, la familiaridad, su lengua materna y una historia que define y da forma a su hogar.

Las características citadas hasta ahora son rasgos comunes en autoras como Edwidge Danticat, Gisèle Pineau, Maryse Condé, y Myriam Warner-Vieyra, en el caribe francófono, o de Dione Brand, Jamaica Kincaid, Paule Marshall, Michelle Cliff o Joan Riley en el caribe anglófono. Sus personajes femeninos están creados sobe la base de la ficción, pero también sobre la de sus propias experiencias, recuerdos o de los relatos escuchados en la infancia y rescatados de la memoria.

El catálogo de personajes de ficción que aparecen en las novelas de estas y otras autoras varía sustancialmente, pero todos comparten la experiencia de la emigración. Son mujeres que viajan solas y encuentran el coraje suficiente para enfrentarse a lo desconocido o en ocasiones a situaciones terribles en alguna ciudad hostil. Algunas son hijas que pasaron su infancia en el Caribe y que, ya jóvenes, deben reunirse con sus padres emigrantes en un país lejano. Son madres e hijos que viajan juntos para establecerse en una nueva realidad en la que priman los valores de raza y etnicidad. También son chicas enviadas a estudiar fuera a las que su estancia les transforma y deciden posponer indefinidamente su regreso. Familias, que dadas las nuevas condiciones de vida, ven como sus diferencias aumentan hasta hacerse insostenibles; también hay mujeres que deciden cortar todos sus lazos para encontrar un lugar donde vivir en ese nuevo mundo.

Es frecuente entre los emigrantes magnificar la imagen del lugar de acogida como consecuencia de los relatos embellecidos de los que vuelven, o por las imágenes dispersas e inconexas a las que tienen acceso. Una vez se instalan allí, su condición de emigrantes, a la que se añade en este caso la de mujeres étnicamente distintas, les coloca en una situación vulnerable. La pobreza y la necesidad acuciante son las notas dominantes en su vida que se desarrolla, normalmente, en barrios desestructurados, marginales, alejados del centro y mal comunicados, y sin relación alguna con el país de acogida ni con el de origen. Es el caso de Martine, la

protagonista de la novela de Edwidge Danticat *Breath, Eyes, Memory.* Su madre la envía a Nueva York después de ser violada por uno de los temibles Ton Ton Macute haitianos, con la esperanza de salvar su integridad psíquica. El dolor por la separación de su familia y de su hijo, fuerza a Martine a relegar su vida pasada al espacio de las pesadillas nocturnas, y se concentra únicamente en la supervivencia en una ciudad totalmente indiferente a sus sufrimientos. En el caso de Sila, la protagonista de *Brown Girl, Brownstones*, de Paule Marshall, trabaja día y noche para ganar suficiente dinero con el que pagar el viaje de su madre a Nueva York. En la gran ciudad, acepta cualquier cosa y las condiciones de vida más miserables con el único objetivo de lograr una vida mejor. Rebeca, la protagonista de *Geographies of Home*, de Loida Maritza Pérez, convence a sus padres para que la envíen a Nueva York donde podrá encontrar un trabajo que le permita traerlos a ellos también desde su República Dominicana natal. Encuentra algunas oportunidades en fábricas y, en el trance de mantener la promesa realizada a su familia, olvida sus propias obligaciones para asegurar su residencia en los Estados Unidos. Dulcita, en *Las hermanas Agüero*, de la cubana Cristina García, rechaza los consejos de su madre y se casa con un español para lograr un billete que le saque de la isla y le ayude a instalarse en Madrid. Sola en la capital española, donde se supone que comparte idioma, historia y literatura, pasa hambre y se ve al límite de la indigencia. Reynalda, en *Desirada*, de Maryse Condé, planea en secreto escaparse de la isla de Guadalupe a París y una vez allí se da cuenta de todo lo que perdió en su país natal. Sus experiencias negativas en una ciudad fría y distante le hacen anhelar sus orígenes, así como a la hija que dejó atrás.

Aunque alguno de los personajes como Reina en *Las hermanas Agüero*, o América en *El sueño de América* de Esmeralda Santiago, entran en los países de acogida con todos los papeles en regla, con casa y empleo, deben hacer frente a las miradas furtivas y a los prejuicios de los ya establecidos. Elizete, en *In another place, Not Here* de Dionne Brand, comparte la misma lengua que la mayor parte de la población de Toronto y, sin embargo, es una mujer sin amigos, sin una casa donde guarecerse y ocupada sólo en trabajos esporádicos. Su mayor preocupación es moverse

continuamente para evitar que le hagan daño, que la detengan y que la deporten. Tanto Dulcita como Elizete se convierten en mujeres sin hogar. Pero la primera tiene una familia en Miami que la rescata del abismo y le ofrece una nueva oportunidad, mientras que la segunda no tiene a nadie y su único futuro es vivir en una ciudad despiadada como Toronto, su único hogar.

En el caso de algunas novelistas francófonas, el punto de vista de sus relatos se centra en el caso de hijas abandonadas por sus madres, que estas dejaron al cuidado de otras mujeres ya fueran abuelas, tías, amigas o familiares cercanos. A Sophie, en *Breath, Eyes, Memory*, de Edwige Danticat la envían a otra ciudad en un país muy distinto de su Haiti natal, junto a una madre a la que apenas conoce. Zetou, en *As the Sorceres Said...*, de Myriam Warner-Vieyra, implora a su madre para que le lleve a Paris con ella en la creencia de que una madre protegerá siempre a su hija y nunca le hará daño, aún a sabiendas de que unos años antes esta abandonó a toda su familia. Juletane, otro personaje de la misma novela de Warner-Vieyra, marcha a Paris con su abuela cuando muere su padre viudo. A Marie-Noëlle, en *Desiderada*, de Maryse Condé, la envían también a Paris a vivir con su madre y su nueva familia. Nunca en su vida ha recibido una carta o una llamada de esos extraños. A Cocó, otro personaje de la novela de Condé *Tree of Life*, nacida en Paris y adoptada en un hogar de acogida, la reclama su madre aunque esta en realidad no tiene ni idea de qué hacer con ella.

El tema de la traumática experiencia que supone para un niño obligarle a dejar todo lo que conoce y representa para él el hogar, además de adaptarse rápidamente a unas nuevas caras en un lugar extraño, se repite también en algunas autoras que publican sus obras en inglés. La dominicana Julia Álvarez en su novela «*¡Yo!*», aborda este asunto a través del personaje de Sarita. Es una niña privilegiada en la República Dominicana. Su madre trabaja de sirvienta en una casa en Nueva York, y puede enviarle dinero para pagar sus gastos y estudios. Cuando la madre decide llevársela a Estados Unidos, la niña entra en un mundo en el que no importa lo inteligente que sea o la educación que tenga. Siempre se la conocerá como la hija de la sirvienta.

Estudiar fuera coloca a las protagonistas caribeñas de algunas novelas en una situación de privilegio. Ya provengan de una clase

media o alta, se beneficien de una beca o de las ayudas familiares, se encuentran en una posición de relativa seguridad. Se han instalado en la metrópolis con dinero suficiente para tener una casa decente, y se dedican a tiempo completo a sus estudios, lo que les asegura un buen trabajo una vez vuelvan a casa. El conflicto aparece precisamente en ese punto. La decisión final suele ser la de quedarse y no volver más. Una decisión que defrauda las expectativas de su familia, de sus profesores, su comunidad e incluso de los gobiernos que les otorgaron becas. Al cambiar su situación de estudiantes se enfrentan a los mismos problemas y prejuicios con los que se encontraban sus compatriotas menos privilegiadas. Es el caso de Thecla en *Tree of Life*, de Marie-Hèlene, en *Season in Rihata*, o de Verónica, en *Heremakhonon*, tres obras de Maryse Condé. Las tres llegan a París enviadas por sus familias para estudiar. El objetivo es volver a casa como mujeres educadas listas para un matrimonio conveniente. Esa dolorosa expectativa les empuja a tomar la decisión de quedarse. París o África será su nuevo hogar. Sus recuerdos de la lejana isla de Guadalupe son los de un lugar en los que disfrutaron de una infancia feliz, que se transformó después en una pesadilla de adolescencia y juventud. Thecla vaga por Europa, Nueva York y el Caribe, para establecerse finalmente en Paris como la exótica mujer de un doctor de buena reputación. Marie-Hélène nunca se recuperará del suicidio de su hermana y del abandono de su amante, y toma la decisión de casarse con un africano y establecerse en el continente con una nueva familia totalmente desconectada de la suya. Verónica también viaja por África, pero se establece en Paris definitivamente al no tolerar las imposiciones patriarcales de la realidad africana.

Cuando se trata de familias que emigran integradas por padre, madre y uno o más hijos, la cultura de la isla natal normalmente se transfiere a la metrópoli y se convierte en un espacio de confort que forma la base de la nueva vida. Esa seguridad cultural es una especie de refugio en un ambiente nuevo y a menudo hostil. El idioma, las tradiciones, la unidad familiar y la identidad, son cuestiones sin demasiada importancia en la sociedad de acogida y por eso se refugian en ellas. Sin embargo, esa sensación de seguridad se puede convertir en un arma de doble filo: continuar bajo el

sistema patriarcal imperante en las islas puede ser al mismo tiempo un soporte y una forma de opresión. Es el caso de los García, en la novela de la dominicana Julia Álvarez *How the García Girls Lost Their Accents*. La familia se traslada al completo con las cuatro hijas a los Estados Unidos. Viven en una zona residencial lejos de los guetos puramente étnicos, y su situación es desahogada. Su estructura familiar es la de la clásica familia acomodada dominicana. Van a colegios privados y tienen amistades, en general, progresistas. Pasan los veranos en la República Dominicana y el hogar es, en todo momento, la casa de los padres hasta el momento de casarse. El padre es la autoridad suprema, y como patriarca defiende el honor familiar. Sus opiniones no se cuestionan. Su cumpleaños es el acontecimiento social del año y a la celebración acude todo el mundo. El matrimonio es considerado una bendición del cielo, especialmente si la hija de turno se casa con un blanco anglosajón y, por el contrario, el divorcio es sencillamente una vergüenza colectiva. La máxima satisfacción y realización personal se alcanza cuando las hijas forman una nueva familia, aunque el padre pierda con ello la autoridad sobre una parte de su rebaño. En la novela una de las hijas, Yolanda, disiente abiertamente de esa estructura y mentalidad opresivas. Se enfrenta por ello a todo tipo de críticas y se la acusa de haberse «asimilado» a la cultura metropolitana, lo que para todos, excepto para ella, es la garantía de una infelicidad total.

La familia Pérez, en la novela de Loida Maritza *Geographies of Home*, tiene en común con la familia García su proveniencia, pero no así su condición social, ni el número de hijos que en su caso alcanza los catorce. El padre se erige también como garante del honor de la familia y, aunque a veces pasan hambre, se niega en rotundo a permitir que su mujer salga de casa para buscar trabajo y contribuir así al sustento familiar. El marido de la hija mayor, Rebeca, comparte esa misma visión de la mujer como exclusiva y recluida ama de casa. Su respuesta a los intentos de su esposa por sacar adelante a sus dos hijos con un trabajo, son contestados inevitablemente con una paliza. La pequeña de la familia, Iliana, pretende lograr que el padre le de permiso y le permita aceptar una beca de estudios lejos de Nueva York. Es la única salida a una situación familiar asfixiante: la tiranía de un padre

impermeable al ambiente que le rodea y que impone sus designios sin posibilidad alguna de replica.

La gran urbe cosmopolita es el destino temporal de los personajes femeninos en todas estas novelas de autoras caribeñas. Ellas representan, de alguna manera, a las mujeres emigrantes del Caribe instaladas en un espacio fragmentado y transparente. En esas grandes ciudades existen infinidad de estímulos y oportunidades. Al mismo tiempo, y casi en el mismo plano, grandes desigualdades e injusticias. No son modelo de una sociedad cohesionada ni homogénea, sino de una especie de jungla en la que cada cual debe luchar por sacar su propia vida adelante. Hay un sentimiento de extrañeza y distanciamiento respecto a esos lugares. Se habla una lengua distinta o, al menos, de manera diferente. Los emigrantes sufren una segregación racial y ello les obliga a replantearse la vida que habían supuesto cuando aún residían en su isla natal. Aprenden a tratar con organismos gubernamentales, colegios, servicios sociales o de empleo, etc. Son las mujeres que se ven en los transportes públicos, las que alquilan o compran casas desvencijadas en guetos étnicos. Sin embargo, y a pesar de la dureza de su vida lejos de casa, adquieren una cierta cultura cívica que puede llegar a convertirse a la larga en motor de cambio. El hogar está en la casa y se recrea mediante objetos, cartas o recuerdos que traen de vuelta la memoria de la tierra natal.

Pero la metrópolis también permite a las mujeres ser anónimas, sentirse seguras y protegidas por vivir en una comunidad étnicamente homogénea. Sin duda esa comunidad también puede ser un obstáculo para cambiar de vida, pero incluso en los casos extremos en los que el hombre trata de imponer los roles tradicionales de su antiguo hogar, las mujeres tienen la suficiente movilidad como para buscar apoyo y protección en otros grupos de mujeres o instituciones sociales que les ayudan a solventar el problema.

De una literatura de reivindicación, de fuerte contenido político y social se ha pasado a una literatura de cotidianeidad en la que la ideología desaparece para dar paso al hecho y necesidad concreta. Las aspiraciones de cambio se reducen y todo parece concentrarse en una búsqueda discreta de cierta comodidad pequeño burguesa.

Pero quizás sea a través de la educación y del contagio de una nueva realidad social, como las mujeres puedan elegir qué rechazar

y con qué quedarse. El hogar de origen de ya no es Trinidad, Jamaica, Guadalupe, República Dominica o Haiti. Son al menos dos geográficamente distantes en los que se pueden mover por elección propia, y sobre los que tienen un gran poder de influencia teniendo en cuenta sus nuevas adquisiciones culturales, como el respeto por los derechos humanos y la no discriminación por razón de género. Con todos sus inconvenientes y efectos indeseados, las grandes urbes también pueden representar un nuevo punto de partida, un nuevo hogar desde el cual iniciar una vida que en otras circunstancias hubiera resultado imposible. ©





La voz del soldado

Teresa Rosenvinge

Uno de los libros más interesantes de la literatura hispanoamericana es *El soldado desconocido*, un breve poemario publicado en México a principios del siglo XX, exactamente en 1922, por el escritor nicaragüense Salomón de la Selva. Tanto la historia del libro en sí, como la biografía del autor, son singulares, llamativas. Salomón de la Selva nació en León, Nicaragua, en el año 1893. Era hijo de abogado y recibió una cuidada educación. A los doce años llamó la atención del dictador José Santos Zelaya, que había encarcelado a su padre, por la defensa pública de éste, de los derechos del hombre y del ciudadano que el joven Salomón hizo en su presencia. Por este extraordinario motivo, se le becó para concluir sus estudios en EEUU, lo cual le dio a su vida una dirección inesperada, literariamente muy productiva.

Allí, en Massachussets, donde estudió, pronto el autor destacó por sus primeras composiciones escritas en inglés y se le incluyó en las antologías poéticas de los míticos años 20 junto con otros jóvenes poetas norteamericanos. Hablaba y escribía en inglés como si fuese su lengua materna y formaba parte de un grupo de poetas entre los que estaba Edna Saint Vincent Millay, con la que mantuvo una relación amorosa que quedó reflejada en un poema de ella titulado «Recuerdo». Edna Saint Vincent Millay también fue una escritora que rompió esquemas literarios y sociales, tanto sus libros como sus recitales tuvieron un gran éxito en su época, ganó el premio Pulitzer por uno de sus libros y escribió, entre otros, estos versos: «He olvidado qué labios me han besado, / dónde y por qué, en qué brazos he dormido / hasta el amanecer; pero en el ruido / de la lluvia esta noche ha llamado, / mi corazón dulcemente ha sufrido, por los tiernos muchachos que yo olvido / y que ya no despiertan a mi lado».

Cuando estalla la Primera Guerra Mundial, Salomón de la Selva se alista voluntariamente como soldado en las filas de rey de

Inglaterra. Antes quiso alistarse en las filas norteamericanas, pero no pudo porque le exigían tener la nacionalidad norteamericana y no quería renunciar a la suya. Durante la guerra estuvo en Londres varios años. Aquí se gestó, en el campo de batalla, el libro que publicaría una vez terminada la guerra. Durante esta época también mantuvo contacto y amistad con poetas ingleses. El libro, como se ha dicho, se publicó en México, con una portada del pintor mexicano Diego Rivera; estaba escrito en español, su lengua materna.

Actualmente aún es posible encontrar una edición de este libro. El año 1993 apareció una cuidada publicación de *El soldado desconocido* en la editorial madrileña Signos, dirigida por Angel Luis Vigaray y el desaparecido poeta Leopoldo Alas. La edición está prologada por el escritor cubano Gastón Baquero, que sentía una gran admiración por el poeta nicaragüense, del que comenta: «Salomón de la Selva venía de la gran poesía inglesa del S. XIX, y las huellas de Shelley, de Keats, de Byron, de Swinburne, eran visibles en sus primeros poemas. Pero como es típico de ese rápido viaje que en literatura se hace entre la adolescencia y la mayoría de edad, el nicaragüense maduró prontamente en el seno de los novísimos: Carl Sandburg, Edgar Lee Masters, Robert Frost, Vachel Lindsay, Amy Lowell, y, en relación personal muy estrecha con De la Selva, la apasionada Edna Saint Vincent Millay». Los poemas a los que hace referencia el poeta cubano son los que conforman el libro escrito en inglés *Tropical Towns and other poems*, publicado en Nueva York en 1918 y al relato lírico *A Tales from FairyLand*, publicado dos años antes.

El poemario está dedicado al soldado desconocido. En la presentación del libro el propio autor escribe unas líneas reveladoras también por lo actuales que suenan: «El héroe de la Guerra es el soldado Desconocido. Es barato y a todos satisface. No hay que darle pensión. No tiene nombre. Ni familia. Ni nada. Sólo Patria». En poco espacio se alumbra el contenido del libro, un libro antibelicista en el que prima la reflexión sobre lo que significa la guerra. En él figuran versos autobiográficos como estos: «Todos han dicho lo que eran / antes de ser soldados; / ¿y yo? ¿Yo qué sería / que ya no lo recuerdo? / ¿Poeta? ¡No! Decirlo / me daría vergüenza»; poemas románticos dedicados a la bala: «La bala que me hiera / será bala con alma. / El alma de esa bala / será como sería

/ la canción de una rosa / si las flores cantaran, / o el olor del topacio / si las piedras olieran, / o la piel de una música / si nos fuese posible / tocar a las canciones / desnudas con las manos»; cartas desde el frente en las que describe el miedo de forma parecida a como después lo hizo Pablo Picasso en el «Guernica»: «desembarcamos sin cuidado / en Bélgica o en Francia. / El cañoneo se oye como debajo de la tierra. / Lo que sentimos es religiosidad bárbara, / y lo que he visto sentir a las bestias / cuando retumba el suelo en Nicaragua. / Necesidad de mugir mirando al cielo / y devolver y revolver los ojos / y de sobresaltarse / como se sobresaltan los toros»; descripciones arrojadas a la conciencia del lector: «»Echados en el lodo / hay muchos vomitando los pulmones. / Relinchan, presa de los estertores de la muerte. / Los camilleros se los llevan con dificultad. / (...) Las ametralladoras continúan sin cesar pespunteando el aire con hilo de plomo. / Y el tronar de nuestra artillería a retaguardia / crea un nuevo silencio / que sólo rompen los chillidos de mono de las granadas».

Xavier Villaurrutia y Octavio Paz en su antología *Laurel* (1940), incluían a Salomón de la Selva y a Rubén Darío como representantes de la poesía nicaragüense. Octavio Paz, en la revisión que hizo cuarenta años después lo explicaba así: «Fue el primero que en lengua castellana aprovechó las experiencias de la poesía norteamericana; no sólo introdujo en el poema los giros coloquiales y el prosaísmo sino que el tema mismo de su libro único *El soldado desconocido* (1922) también fue novedoso en nuestra lírica». La admiración de Octavio Paz la comparten autores como Pablo Neruda, Gastón Baquero o José Emilio Pacheco, que designa a Salomón de la Selva fundador de «La otra vanguardia» hispanoamericana. Sergio Ramírez, por su parte opina que es el fundador de la nueva poesía nicaragüense. Todos ellos están de acuerdo en considerar el libro *El soldado desconocido* en el libro precursor de la poesía moderna y se basan, entre otras cosas en un poema titulado «La lira», su manifiesto poético: «La lira es una cosa muy barata. / ¡Quién no tiene lira! / Yo quiero algo diferente. / Algo hecho de este alambre de púas; / algo que no pueda tocar cualquiera, / que haga sangrar los dedos, / que dé un son como el son que hacen las balas / cuando inspirado el enemigo / quiere romper nuestro alambrado / a fuerza de tiros.

Salomón de la Selva escribió más libros de poesía (*Evocación de Horacio*, 1947; *La ilustre familia*, 1954; *Canto a la independencia de México*, 1955; *Evocación a Píndaro*, 1957; *Acolmixtli Netzahualcóyotl*, 1958) y una única novela titulada *La guerra de Sandino o el pueblo desnudo* (1935); vivió en diferentes países, en México sobre todo, donde parece que fue asesor político del presidente Miguel Alemán; fue profesor, antiimperialista y sindicalista, apoyó a Sandino, tradujo a poetas ingleses y norteamericanos, escribió ensayos. El año 1959 murió en París, siendo entonces embajador de Nicaragua en Francia.

Recientemente se ha publicado en España la antología *El pájaro relojero* (Editorial Galaxia Gutenberg), una antología de poesía centroamericana que reúne a los siguientes autores, además de a Salomón de la Selva, a los poetas guatemaltecos Luis Cardoza y Aragón, Otto Raúl González, Carlos Martínez Rivas y Ángeles Ruano; a los salvadoreños Roque Dalton y Alfonso Kijadurías y a los nicaragüenses José Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra, Joaquín Pasos, Ernesto Mejía Sánchez, Claribel Alegría y Ernesto Cardenal. ©

Sergio Ramírez: El hombre que viaja con su país

Juan Cruz

Hay un halo suave de melancolía en todas las actitudes de Sergio Ramírez, hasta cuando está alegre, hasta cuando pide un whisky seco antes de comer, hasta cuando habla de su territorio soñado, el de la literatura. Él vive llevando consigo otro territorio que no es exactamente ese: es el territorio de la memoria. Sergio Ramírez viaja con su país, como si siempre lo estuviera reconstruyendo, desde la época más larga del sufrimiento nicaragüense, cuando decidió hacerse revolucionario para atajar la dictadura, hasta este tiempo en que la melancolía cobra su razón de ser en contraste con el triste destino que tuvo su sueño revolucionario. El suyo y el de muchísimos nicaragüenses.

Pero vayamos con la melancolía de la tierra. Nunca estuve en Nicaragua; aparte de por Rubén Darío y sus múltiples herederos, entre los cuales Sergio ocupa un lugar de honor, he sabido de ese país por las noticias y sobre todo por lo que han contado grandes periodistas que cubrieron las distintas etapas de la revolución que acabó con Somoza y en la que Sergio descolló como un héroe. Leí las crónicas de Manu Leguineche, de Alma Guillermoprierto, que curtió allí sus armas de gran reportera por primera vez, de Jesús Ceberio... Leí esa poética de amor a Nicaragua tan fuertemente dulce que escribió Julio Cortázar cuando ya la vida le fue evitando la alegría. Y, en fin, sé de Nicaragua lo que sabe casi todo el mundo. Pero cuando más supe de Nicaragua fue en mi tierra, cuando invitamos a Sergio a visitar Tenerife.

Fue como si el autor de *Margarita, está linda la mar* hubiera llegado, de pronto, al espejo de su tierra, allí donde nació y se hizo, allí donde vive y sueña y escribe. Subió a Las Cañadas del

Teide, ese espectáculo surrealista que le sirvió a André Breton (igual que le sirvió México) para hacer sus metáforas telúricas del surrealismo; ante esa llanura de Ucanca y ante las piedras volcánicas que adquieren la forma de sueños perturbadores, ante los paisajes en los que las nubes ocultan o desvelan territorios que más bien parecen escenarios del alma o de la memoria del alma, Sergio siempre suspiraba palabras sobre los propios símbolos tangibles de su tierra. Como si ahí estuviera viendo el subsuelo onírico de la Nicaragua que ama, Sergio se pasó el viaje evocando paisajes similares, espacios infinitos o domésticos que le evocaban trazos de su propia raíz.

Cuando más me emocionó ese paralelismo que Sergio Ramírez hallaba en todas partes fue cuando fue a mi propia casa, en el Puerto de la Cruz, donde mis hermanas le prepararon un café que se tomó en un patio que él identificó con los patios de las casas de su tierra, y más específicamente con el patio de su casa. Definitivamente, Sergio había hecho un recorrido mundial, oceánico, para terminar respirando el aire en el que se hizo; y allí estaba, mirando las paredes y los helechos, observando la destiladera en la que mi madre mimaba el agua cuando yo era un niño, y allí estaba yo, observando a este nicaragüense de mirada melancólica y enigmática estrujar en su memoria todos los detalles de un pasado que habían acentuado en sus ojos la alegría de ver y la extrañeza de haber visto. Y en ese momento esa mirada vivía con nosotros, latiendo al mismo tiempo que latían los recuerdos nuestros.

Esa es la mirada que está en la raíz de todo lo que hace. Lo conocí mejor cuando, en 1998, un jurado presidido por Carlos Fuentes (y en el que estaban, entre otros, Tomás Eloy Martínez y Rafael Azcona, además de Rosa Regás, Marcela Serrano y Sealtiel Alatriste) le otorgó a él (ex aequo con el cubano Eliseo Alberto, a éste por *Caracol Beach)* el premio Alfaguara de novela, por la ya citada *Margarita, está linda la mar.* Para muchos fue una excentricidad del jurado: doblar un premio que nace, otorgándoselo a la vez a un autor (el cubano) que no contaba realmente con ningún lector natural, pues en Cuba era difícil que se vendiera su obra, y a un nicaragüense, en cuyo país el tope de lectores no traspasaría entonces la barrera de los dos mil ejemplares.

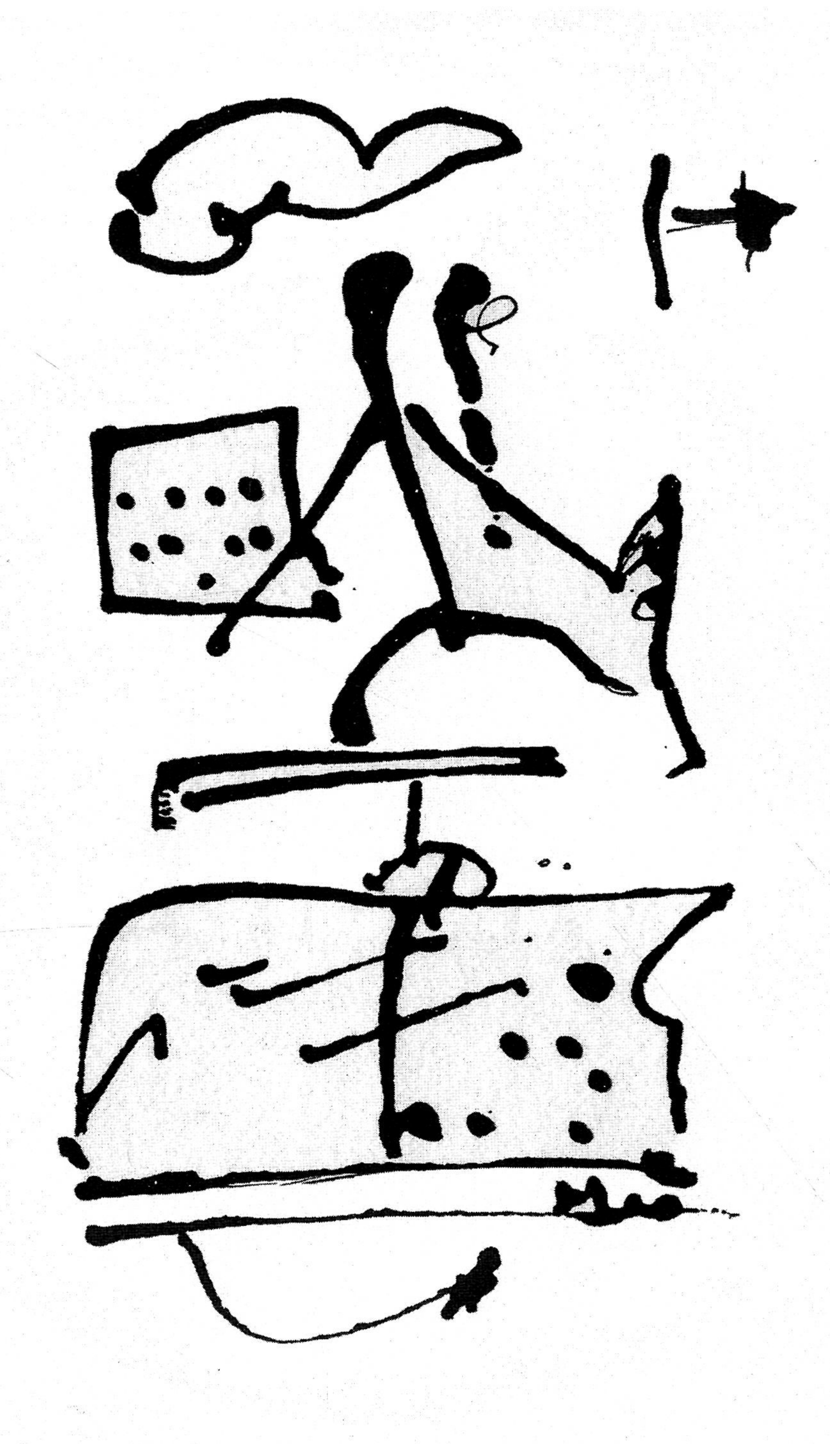
Sea como fuera, aquel fue el resultado del primer premio convocado por Alfaguara; esa circunstancia a mi me dio la oportunidad de conocer mejor a Sergio y de tomar contacto por primera vez con Eliseo Alberto, al que todos llamamos Lichi. En una circunstancia como esta, cuando dos autores no sólo comparten premio sino que además tienen que compartir gira, uno (como editor) aprende mucho del carácter de las personas, sobre todo si son autores literarios. En general, no es leyenda que los autores se observan mutuamente y observan alrededor a ver si el trato que reciben les alimenta o les discrimina. Debo decir que esta larga excursión española con Lichi y con Sergio se saldó con una amistad que ellos compartieron y de la que nosotros, como editores, nos beneficiamos. Ahí, en esa relación, era mucho más melancólico Lichi, que traía del trópico hondo de Cuba una fatiga anímica que viene del tanto querer; así que Sergio tuvo que aparcar su propia melancolía para asumir, con una generosidad extraordinaria, la tarea del compañerismo. Cuando Lichi decaía no era preciso que el editor asumiera el mimo, ahí estaba Sergio como si fuera el soldado de una batalla alegre ayudando a su amigo a levantar la moral, a seguir con la tarea de viajar con el ánimo más alto posible. Ver ese espectáculo humano de diástole y sístole, de corazón abierto a ser el bastón del otro, me ofreció un retrato inolvidable de Sergio Ramírez.

Esos son rasgos de su carácter que no están sólo en la mirada en la que se sedimentan esos sentimientos de amor a la tierra y de amor a los otros, sino que se traslada milimétricamente a su literatura, tanto a la ficción como a los ensayos y a las memorias. Un libro como *Adiós, muchachos,* en el que pudo haber residenciado los rescoldos de rencor que anida en el fondo oscuro de cualquier memoria contrariada, es un saludo lleno de nobleza y energía, la energía revolucionaria que perdura en su corazón nicaragüense, desde el que entregó lo mejor de sus años a lo que fue la obligación civil de su tiempo. Y en sus cuentos está este Sergio que observa como si fuera un indio (o un hindú) tranquilo que acaba de venir de un territorio que se parece al terreno que sigue pisando su memoria.

En la perfección estupefacta de su escritura veo siempre en Sergio Ramírez al hombre que no olvida, y que por eso perdona, es decir, le desea el bien a la realidad aunque ésta lo haya contrariado.

Aquel día, viéndole silencioso y complacido tomar café en el patio, a mi me dio la impresión de que Sergio Ramírez era un hermano que también había nacido en mi casa, mirando al Teide como si esta montaña fuera unos de sus inolvidables promontorios de Nicaragua.


Poesía
de Nicaragua



Recorrido por la poesía nicaragüense del siglo XX

Daniel Rodríguez Moya

CON MOTIVO DEL FESTIVAL DE POESÍA QUE SE CELEBRA EN GRANADA (NICARAGUA) *CUADERNOS HISPANOAMERICANOS* OFRECE UNA VISIÓN DE LA POESÍA RECIENTE DEL PAÍS CENTROAMERICANO.

Génesis: Rubén Darío

La primera gran pregunta que se cernía sobre la preparación de la antología *La poesía del siglo XX en Nicaragua* (Visor, 2010) no era otra que si se podía abordar prescindiendo de Rubén Darío. La obra del autor de *Prosas profanas* es tan conocida, ha sido tan publicada y antologada, que para el sentido de este trabajo, con el que pretendía que fuera una muestra de la producción poética más destacada durante «el siglo de la poesía nicaragüense», abundar en ella desviaría la intención. Ernesto Cardenal prescindió del poeta de Metapa en una de las pocas antologías de referencia de la poesía nicaragüense del XX, *Flor y canto.* Cardenal asegura en la breve introducción de ese libro que la poesía en Nicaragua tiene dos momentos cruciales, dos hitos fundamentales. El primero posee un nombre propio, que no es otro que el de Rubén Darío. El segundo es todo lo que vino después. Habla por tanto Cardenal de un fenómeno individual y otro colectivo, fenómenos que él equipara.

Aunque compartimos ese criterio, pues Cardenal pretendía ofrecer el segundo hito de la poesía nicaragüense del siglo XX, de manera referencial, la antología publicada en la colección La Estafeta del Viento de Visor, decidí partir de Darío, pero tratando de evitar que su sombra eclipsara demasiado al resto.

Si Rubén Darío es por derecho propio el gran sismo que sacude el idioma y que sienta las bases de la poesía hispánica del siglo XX, todo lo que vino después, lamentablemente, y salvo algunas excepciones individuales, como la del propio Cardenal, no ha traspasado con holgura las a veces estrechas fronteras de un mismo idioma.

Nicaragua ha tenido grandísimos poetas después de Darío, poetas que han permanecido en un relativo ostracismo y que, si bien han trascendido, algunos de lo meramente local al ámbito regional, y con suerte al continental, no suelen estar presentes ni se los ha tomado demasiado en cuenta a la hora de definir la gran poesía en español del siglo XX.

José Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra, Claribel Alegría, Carlos Martínez Rivas y Gioconda Belli, por citar algunos, son varias de las voces originales y destacadísimas de una lírica que aunque en Darío tuvo su piedra de toque, su génesis casi bíblico, no se quedó viviendo de glorias pasadas, recordando los oropeles modernistas, sino que siguió un camino propio, coherente, y que obliga ante la evidencia a considerar la poesía nicaragüense, aunque algo olvidada, como una de las grandes del idioma.

Rubén Darío simple y llanamente inicia, y de qué manera, la historia de la poesía nicaragüense. Y no es que antes de él no existiera absolutamente nada, pero el género como tal arranca en el siglo XIX, cuando el más extenso de los países centroamericanos alcanza su independencia y se sirve de la poesía para reafirmarla. Está claro que el vate nacido en Metapa –hoy Ciudad Darío–, el 18 de enero de 1867, regaló a Nicaragua la forma en la que expresar la identidad nacional. Dotó a su país, como señala el poeta y crítico Julio Valle-Castillo, «de lengua y libertad expresiva» y, de paso, sentó las bases de la poesía moderna. No sólo en Nicaragua, sino en todo el idioma.

Con la publicación en Chile de *Azul...*, en 1888, Darío marcó el nacimiento del Modernismo. El nuevo movimiento, en Nicaragua, nace en un periodo histórico en el que se está construyendo la identidad nacional –que será la constante en casi toda la poesía que vino después– y en el que el país se está incorporando al mercado capitalista mundial y la modernidad y cosmopolitismo comienzan a filtrarse en la nación.

Con el autor de *Los raros* se produce la gran renovación de la lengua que permite divisar un idioma realmente común entre los

escritores hispanoamericanos y españoles, algo que se genera a partir de la adaptación de las formas parnasianas y simbolistas de la poesía francesa y también con una relectura de los grandes clásicos castellanos. En esa confluencia está el germen que sirvió para crear ese lenguaje poético común que abanderó Darío. Su importancia, señala Alberto Ghiraldo en la edición de sus obras completas en la editorial Aguilar, no está en haber «poblado de faunos y de princesas de ojos azules, cisnes y pavos reales, góndolas y violines» el territorio de los versos, sino en haber otorgado a la poesía una nueva sensibilidad llena de musicalidad y plasticidad, el haber incrementado de manera extraordinaria el léxico y experimentado con nuevas formas métricas.

El cosmopolitismo de Darío, además, sirvió para provocar la ruptura del aislamiento que la poesía en español padecía y que se produjera un verdadero diálogo entre la poesía de un lado y otro del idioma, para crear una conciencia real de una gran literatura vertebrada más allá de la propia lengua.

Pero si el Modernismo fue ciertamente madrugador en Nicaragua, señala Valle-Castillo[1], también fue tardío en dejar de ser la principal influencia literaria y, mientras en otros lugares se abrían a otras luces e influencias, el país centroamericano parecía estancado en las chinerías, los palacios rococó, las historias orientalizantes y toda la parafernalia propia del estilo.

Los 'tres grandes'

La brecha, o al menos las primeras distancias, con el Modernismo dariano la establecen los denominados «tres grandes» tal y como se acepta en diversas historias y antologías de la poesía nicaragüense del siglo XX, un título que no hace mención a un grupo literario como tal, sino a tres individualidades, los poetas Azarías H. Pallais, Alfonso Cortés y Salomón de la Selva –recogidos a continuación el antología–, que se destacan del resto –sobre todo De la Selva– no por suponer un eco más de lo ya archiconocido, sino por dar un paso más y ser de alguna manera el puente hacia

---

[1] *El siglo de la poesía en Nicaragua.* Selección, introducciones y notas de Julio Valle-Castillo. Managua: Colección Cultural de Centro América, 2005.

la Vanguardia que más tarde iniciarían escritores como José Coronel Urtecho o Pablo Antonio Cuadra, que precisamente se miraron en estos tres poetas como en sus precursores. A Pallais incluso lo llegaron a nombrar capellán del Movimiento de Vanguardia.

Los primeros poetas posmodernistas, Azarías H. Pallais y Alfonso Cortés, fueron capaces de asimilar la estética modernista hasta lograr unas voces más o menos originales, al menos lo suficiente como para destacar del resto de modernistas a los que les resultaba imposible quitarse de encima la pátina dariana.

La poesía de Pallais derivó sobre todo de una línea del simbolismo francés representada por poetas como Rodembach o Bertrand y tuvo un objetivo esencial: la predicación cristiana. No en vano, Azarías H. Pallais era sacerdote. No obstante, el tema religioso no es el único que aborda Pallais y en sus versos también aparece la que será una constante en la poesía nicaragüense, la propia «nicaragüanidad», el país como tema literario siguiendo con el proceso de afirmación nacional emprendido por Darío y, como antagonista de la misma, los vecinos del norte, siempre amenazantes.

La de Alfonso Cortés es una poesía que, formada en el Modernismo en sus temas y versificaciones, se fue haciendo metafísica hasta llegar a lo misterioso, y poco a poco fue prescindiendo de más elementos hasta llegar a una sencillez paradójicamente llena de complejidad. De toda su obra literaria el crítico Jorge Eduardo Arellano reduce a una cuarentena los poemas netamente «alfonsinos», unos textos en los que «en la búsqueda de su propia identidad se trasciende». Hay un momento clave en la vida del poeta que acelera este camino iniciado hacia lo metafísico y que, lejos de apartarle del mismo, sirve para potenciarlo aún más: la locura de la que fue presa a los 34 años y que no le abandonó hasta su muerte. Siguiendo a Arellano, esta circunstancia le sitúa como heredero de los poetas visionarios como Mallarmé, al que precisamente tradujo. No obstante, cabe señalar que su estado de conciencia inestable no siempre le llevó a escribir poemas de calidad y se aprecian en su obra ciertos altibajos.

Salomón de la Selva, por su parte, tiene el honor de ser el puente natural entre el perezoso Modernismo y la Vanguardia literaria que también marcó un importantísimo hito en la literatura hispanoamericana. Poeta entre dos lenguas, el español y el inglés, precisamente esa condición fue la que le sirvió para encontrar otras

influencias, para no dejarse anclar por el Modernismo y hacer que la poesía nicaragüense encontrara el camino hacia la Vanguardia. Para Octavio Paz no hay duda de que Salomón de la Selva fue el primer poeta en lengua castellana «que aprovechó las experiencias de la poesía norteamericana; no sólo introdujo en el poema los giros coloquiales y el prosaísmo sino que el tema mismo de su libro único»[2]. Su primera obra poco aporta realmente a la poesía nicaragüense: *Tropical Town and other poems* (Nueva York, 1918) es un poemario escrito íntegramente en inglés, en el que se apunta cierta nostalgia por su país de origen. No obstante para Gastón Baquero, el hecho de que estos primeros poemas estuviesen escritos en la lengua de Shakespeare no importa demasiado porque, según entiende, en ellos ya se vislumbra que De la Selva es un poeta «para siempre hispanoamericano». Pero es su siguiente libro, *El soldado desconocido* (México, 1922), el que hace que Salomón de la Selva sea hoy ese «inmenso solitario» que abre paso hacia la Vanguardia e incluso más allá de ella. Al regresar de Europa, donde luchó en la Primera Guerra Mundial, en el bando británico, se trajo en el equipaje un buen puñado de versos e ideas forjadas en su experiencia militar y logró con ellas un libro en el que el prosaísmo y el coloquialismo se abrió paso sin complejos, el «inmediatismo exteriorista», como señala Jorge Eduardo Arellano.

Salomón de la Selva, en su condición de poeta entre dos lenguas, abonó el terreno para que llegara uno de los momentos de mayor dinamismo y calidad en las letras nicaragüenses, un periodo realmente rico en el que se buscó desesperadamente la originalidad, y para alcanzar ésta lo primero y absolutamente necesario fue la ruptura con la estética dariana. Además, y a diferencia de otros países, la Vanguardia en Nicaragua presentó un planteamiento unitario, con un ideario común.

El Movimiento de Vanguardia

El poema con el que se inicia el Movimiento de Vanguardia es la *Oda a Rubén Darío* de José Coronel Urtecho, unos versos

---

[2] PAZ, Octavio: «Laurel y la poesía moderna (II)». *Quimera*, Barcelona, Núm. 27, enero, 1982.

en los que se marcan cuáles serían las líneas de la nueva lírica, decididamente antiparnasiana, y con los que el escritor presentó su particular «liquidación de cuentas», en palabras del autor cubano Cintio Vitier. El texto fue publicado el 29 de mayo de 1927 en el *Diario Nicaragüense*. Profanador a veces: «Burlé tu león de cemento al cabo»[3], el poema adopta un tono dialogado y en realidad, más que una oda, es todo lo contrario. Se trata realmente de una «antioda donde el lenguaje rimbombante y pomposo es sustituido por un lenguaje hermético y coloquial, donde la sátira y la ironía acechan detrás de cada verso», según el poeta y crítico Iván Uriarte.

José Coronel Urtecho fue el iniciador, junto a Luis Alberto Cabrales, del Movimiento de Vanguardia, y en torno a él se fue formando un grupo más o menos compacto en la ciudad de Granada: Pablo Antonio Cuadra, Joaquín Pasos, Octavio Rocha, Manolo Cuadra o José Román. Amantes de los manifiestos, y con la firme intención de convertir Granada en la capital de la nueva estética, firmaron en 1931 el *Primer Manifiesto Ligera exposición y proclama de la Anti Academia Nicaragüense*, en cuyo primer punto se afirma: «Hay que aprovechar la presencia en esta ciudad de algunos elementos jóvenes de afición literaria para formar un núcleo de vanguardia que trabaje por abrir la perspectiva de una literatura nacional y construir una especie de capital literaria que sea como el meridiano intelectual de la nación». Y no es gratuito la elección de Granada como centro de operaciones: los vanguardistas se sentían profundamente vinculados al sentir ideológico que representaba esta ciudad, el conservadurismo, enfrentado históricamente al liberalismo que tenía su centro en León. En Granada, la más antigua de las ciudades fundadas por los conquistadores españoles en tierra firme que aún mantiene su ubicación original, en el campanario de la Iglesia de la Merced se reunían los vanguardistas y conspiraban contra la vieja poesía, contra el Modernismo sempiterno, y a la búsqueda, nuevamente, de la propia identidad.

El comienzo del Movimiento de Vanguardia coincidió con los años de la segunda intervención directa de los norteamericanos en

---

[3] La tumba de Darío, en la catedral de León, está custodiada por una escultura de un león.

Nicaragua y la lucha del general Augusto C. Sandino por la soberanía nacional. Fue el tiempo de un fuerte nacionalismo que todo lo empapó.

Hay por tanto un reclamo, señala Sergio Ramírez, «por lo propio, por lo tradicional» que implica una búsqueda de las raíces. Los vanguardistas se contagiaron de este sentir patriótico y elogiaron la gesta del «general de hombres libres», su lucha desigual en las montañas de las Segovias por liberar el suelo nicaragüense del invasor. Pero Sandino murió asesinado y las posiciones políticas de los poetas se radicalizaron hacia una suerte de fascismo centroamericano en el que Sergio Ramírez ve una inspiración del falangismo de Primo de Rivera en España. Los vanguardistas consideraron que la estabilidad que necesitaba el país sólo podía venir a partir de la instauración de un régimen autoritario encarnado en un hombre fuerte. Por eso cuando el primer Somoza de la sangrienta dinastía que fue derrocada en 1979, Anastasio Somoza García –jefe de la Guardia Nacional–, se hizo con el poder, fue aplaudido por los poetas, que vieron en él esa figura del salvador esperado.

Otro elemento que define al Movimiento de Vanguardia en lo ideológico es su declarado espíritu antiburgués. Una posición que para Valle-Castillo debe entenderse como «reacción contra los nuevos ricos, como rechazo al utilitarismo, comercialismo, mal gusto y chatura de la burguesía mercantil liberal o conservadora»[4] aunque, matiza, «no contra la naturaleza dominante de la burguesía».

En cuanto a los códigos puramente estéticos, la variedad absoluta era marca de la casa y, señala Pedro Xavier Solís[5], «iban desde un incipiente concretismo a los caligramas de Apollinaire; de la poesía china al surrealismo francés; del humor de Oliverio Girondo a los epigramas latinos». Y es que, en ese sentido, no era gratuita la consigna de José Coronel Urtecho: «Desconocemos la palabra imposible».

Así, en el Movimiento de Vanguardia pocos fueron los prejuicios a la hora de abordar la creación poética y se abrió la puerta de

---

[4] Ibid. Nota 1.

[5] SOLÍS, Pedro Xavier: *El Movimiento de Vanguardia de Nicaragua*. Managua: Colección Cultural de Centro América, 2002.

par en par a la creatividad sin barreras, una puerta por la que se colaron muchos de los ismos procedentes de Europa con los que la vanguardia latinoamericana, escribe Julio Valle-Castillo, «se descubren americanos y en esta americanidad descubren su identidad moderna, se hallan en verdad, nuevos y, a veces, contradictoriamente arcaicos, prehispánicos»[6].

El poema se convierte para los vanguardistas en un espacio de libertad absoluta en donde lo importante es sorprender, y para ello se acude a recursos como el humor, el empleo de tipografías poco comunes o complejos caligramas.

Los poetas vanguardistas fueron evolucionando de manera independiente hacia distintas posiciones en lo literario y también en lo ideológico. A principios de los años cuarenta se rompió el *affaire* entre Somoza y muchos de los poetas e intelectuales. Manolo Cuadra, por ejemplo, derivó pronto hacia posturas de izquierdas comprometidas con la democracia. Poéticamente, Valle-Castillo considera que «saltó hacia atrás y cayó en el postmodernismo y aún más atrás, en el Modernismo»[7]. Pablo Antonio Cuadra, sin abandonar su pensamiento conservador, tuvo problemas con la dictadura somocista e incluso ingresó en prisión cuando desarrollaba el papel de subdirector del diario *La Prensa*. Precisamente Cuadra fue, de todos los autores de Vanguardia, el que desarrolló una obra más amplia, no solamente en lo poético, sino en otros géneros como el ensayo. Su poesía fue de lo indígena a la contemplación metafísica, de lo popular a lo culto, de lo histórico a lo religioso, siempre sin abandonar su nicaragüanidad.

José Coronel Urtecho, que decidió apoyar la revolución sandinista que derrocó en 1979 al último de la dinastía Somoza en el poder después de haber estado cerca del somocismo, fue probablemente el poeta más influyente en las generaciones posteriores. Así, Ernesto Cardenal le atribuye la invención del exteriorismo, quizá el modo de escribir poemas que más éxito ha tenido en Nicaragua.

---

[6] Ibid. Nota 1.
[7] Ibid. Nota 1.

Los 'tres ernestos'

La renovación vino de la mano de la Postvanguardia, también conocida como Generación del 40 o, de manera más coloquial, la generación de los, por una «coincidencia cabalística» que diría Sergio Ramírez, tres Ernestos: Ernesto Mejía Sánchez, Carlos Ernesto Martínez Rivas y Ernesto Cardenal.

Sin manifiestos públicos como los vanguardistas, los tres poetas, en un principio, mantenían los principales presupuestos de la Vanguardia, aunque fue común a los tres, y en eso ya se diferenciaban de los poetas que les precedieron, una tendencia hacia el epigrama que, señala Jorge Eduardo Arellano, fue «la base de no pocas composiciones de sátira social y política»[8].

Hay algunas características comunes entre los tres autores, pero por encima de todo se trata de tres individualidades poéticas sin conciencia de grupo, sin una hoja de ruta común. Además del gusto por el epigrama, el poeta y crítico nicaragüense Iván Uriarte advierte un «antinerudismo» presente en la obra de los tres: «Carlos Martínez opondrá al discurso nerudiano un lenguaje cálido y seco, con cierta acidez e ironía que a veces lo acerca al antipoema. Un tanto hará Ernesto Mejía Sánchez, dentro de una brevedad, de no decir lo esencial, lo anunciado, lo que deja al poema como entredicho (...) En el caso de Cardenal se trataba de una especie de exorcizamiento del lenguaje telúrico nerudiano»[9].

Ernesto Mejía Sánchez (1923-1985) es el gran hechicero de la poesía nicaragüense, una especie de chamán o brujo de la tribu que más que poemas, lo que elaboró fueron conjuros. Sus propios compañeros de generación, recuerda Julio Valle-Castillo, le llamaban El brujito y es que, desde la escuela simbolista de Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire y otros poetas malditos, aportó a la lírica nicaragüense elementos de misterio casi esotérico. Para Mejía Sánchez la poesía es, precisamente, «una oración y acción que exorcizan, adivinan, una fórmula mágica con la que realiza sus deseos,

---

[8] ARELLANO, Jorge Eduardo: *Literatura nicaragüense*. Managua: Distribuidora Cultural, 1997.

[9] URIARTE, Iván: *La poesía de Ernesto Cardenal en el proceso social centroamericano*. Managua: Centro Nicaragüense de Escritores, 2000.

capaz de crear cuerpos y almas y de sanar el mismo cuerpo y el alma»[10], añade Valle-Castillo.

Y si Mejía Sánchez buceó en las fuentes de los poetas malditos franceses, Carlos Martínez Rivas (1924-1998) casi se convirtió en uno de ellos, en un Baudelaire centroamericano, en torno al que se ha creado toda una leyenda no sólo por su obra, que como él mismo decía, se defiende por sí sola, sino por su difícil carácter y vida bohemia. Sobre todo las generaciones más jóvenes en Nicaragua lo han elegido como el poeta de cabecera, el autor de culto. Para algunos críticos como Pablo Centeno-Gómez no hay duda de que Martínez Rivas es «el segundo gran poeta nicaragüense», y poetas como Octavio Paz lo han situado como una «de las voces más sólidas y penetrantes» de la poesía hispanoamericana. Centeno-Gómez, el mayor especialista en sus poemas y responsable de la edición de sus obras completas, considera que lo que hace que la poesía de Martínez Rivas sea inconfundible son «sus aficiones por la tradición clásica y romántica»[11], un romanticismo que explica remitiendo al propio Martínez Rivas, que lo entendía como «la búsqueda de una relación inconsciente, subterránea, oscura, con los seres, con el misterio; un acoplamiento con las fuerzas profundas de la naturaleza, con el sueño, con el amor»[12].

La poética de Martínez Rivas es la de la marginación y el dolor. Su poesía no busca la belleza, no pretende agradar al lector sino que más bien lo sumerge en un mundo degradado, de podredumbre, en el que el único camino posible es el de la destrucción. El poeta no está por encima de esa realidad, no es la voz que ilumina entre tanta oscuridad, no es un guía que indique el camino sino que es un hombre inmerso en la misma tragedia que el resto de los hombres. Valle-Castillo analiza, en este sentido, que Martínez Rivas «se rebela contra la sociedad, pero –y he aquí el éxito y el fracaso de su aventura– no puede librarse de ella, queda atrapado en sus trampas; su diálogo con la sociedad a veces es monólogo, discurso de condenado, insulto respondido con una sonrisa de

---

[10] Ibid. Nota 1.

[11] MARTÍNEZ RIVAS, Carlos: *Poesía reunida* (Compilación, reordenamiento, introducción y notas de Pablo Centeno-Gómez). Managua: Anama, 2007.

[12] AVILÉS, Alejandro: «La insurrección solitaria de Carlos Martínez Rivas». *El Universal*, México D.F., julio de 1953.

conmiseración o descalificación o con otro tipo de insulto por la sociedad, coral de sordos y maldicientes»[13].

La gran obra de Martínez Rivas es *La insurrección solitaria* (1953), un libro que no es una colección de poemas sueltos más o menos hilvanados, sino que nos encontramos ante una obra de largo aliento extraordinariamente bien estructurado, un verdadero crisol en el que se mezclan todos los fantasmas del poeta con un lenguaje con el que, al contrario del empleado en la poesía exteriorista, no trata, según Jorge Eduardo Arellano, de «cotidianizar demasiado la experiencia poética para evitar convertirlo en mero documento periodístico». La poesía de Martínez Rivas es todo lo contrario. Aspira a un hermetismo baudeleriano en el que el lenguaje pierde sus referentes reales.

El tercero de los Ernestos, por orden exclusivamente cronológico, Ernesto Cardenal (1925), es probablemente después de Darío el poeta más conocido fuera de las fronteras de Nicaragua y su influencia es enorme en la poesía no ya nicaragüense ni centroamericana, sino hacia márgenes muchísimo más amplios del idioma. La gran aportación de Cardenal ha sido el desarrollo del modelo exteriorista y convertir la poesía en un vehículo para un fin por encima de la propia creación poética, pero sin descuidarla.

La poesía de Cardenal tiene muchos matices pero, a riesgo de resultar reduccionista, resumiremos su poética en una frase con la que él mismo define su trabajo: «Yo he tratado, sobre todo, de escribir una poesía que se entienda». El propio autor abunda más en la definición que «inventó Coronel Urtecho y que propagamos él y yo».

Para entender la línea poética desarrollada por Cardenal, primero hay que remontarse a su maestro, el poeta norteamericano Ezra Pound. El poeta nicaragüense es el continuador más fiel de una poética en la que el collage, la lluvia de imágenes e ideas, los hechos históricos y las citas intertextuales son algunos de los elementos más característicos. Pero Cardenal no se limita a reproducir los esquemas de Ezra Pound, y recibe una segunda influencia que, mezclada convenientemente con las enseñanzas de la poesía norteamericana, origina su obra: el magisterio del monje trapense

[13] Ibid. Nota 1.

Thomas Merton, que le descubre las experiencias místicas contemplativas y que plasma en su libro *Gethsemani, Ky* (1960).

La poesía de Ernesto Cardenal tiene, además, otra vía de influencia fundamental, la de los clásicos grecolatinos, a partir de las traducciones que realiza de Catulo y Marcial que darán lugar a sus conocidos epigramas, en los que mantiene los principales rasgos del género en unos textos que, en su mayoría, son de amor.

La producción poética de Cardenal, que ha sido muy prolífica hasta la actualidad, dio un giro temático importante con la publicación de *Cántico cósmico* (1989), un poema-libro que adopta los avances en astrofísica, en mecánica cuántica y termodinámica para reflexionar sobre «el orden surgido del desorden» y demostrar, de paso, que el exteriorismo sigue siendo válido también para que la poesía pueda hablar de ciencia.

Claribel Alegría

En la antología *La mujer nicaragüense en la poesía* (1992), Daisy Zamora se refiere a Claribel Alegría (Estelí, 1924) en un capítulo aparte titulado *Un caso especial*. En otros trabajos antológicos, simplemente no se la incluye por no considerarla estrictamente una escritora de Nicaragua. Pero el hecho de poseer tanto el pasaporte nicaragüense como el salvadoreño es algo que va más allá de una condición administrativa solamente a considerar a la hora de cruzar por un puesto fronterizo. Claribel Alegría es una poeta tan nicaragüense como salvadoreña, y en ambas literaturas posee un puesto de honor. «Siempre he dicho que siento que tengo patria y matria», asegura cuando se le pregunta por esta doble condición. «Patria puede ser El Salvador, porque allí fueron mis primeros olores, mis primeros sabores, mis primeros contactos. Y matria Nicaragua, porque es donde nací y, donde seguramente, voy a quedar, pero si me aprietan un poquito más, soy latinoamericana, y si más aún, hispanoamericana»[14]. No es necesaria más justificación que la que hace la propia Claribel Alegría en esas

[14] RODRÍGUEZ MOYA, Daniel: «Entrevista a Claribel Alegría». *Cuadernos Hispanoamericanos* nº 708, pp. 49-61. Madrid, junio 2009.

declaraciones, aunque volviendo a la antología de Daisy Zamora, se ofrecen motivos bien argumentados: «Después de haber viajado extensamente y siempre considerada como escritora salvadoreña, Claribel Alegría regresa junto con su esposo a vivir a Nicaragua en septiembre de 1979, recién ocurrido el triunfo revolucionario. La presencia activa y beligerante de Claribel Alegría en la vida literaria y cultural del país y su reencuentro y recuperación de Nicaragua, son razones suficientes para incluirla en esta antología como poeta nicaragüense y por lo mismo, también salvadoreña y centroamericana»[15].

Claribel Alegría es un caso especial, además, porque sus fuentes y referencias más inmediatas no son las mismas que las de sus coetáneos nicaragüenses ni salvadoreños. Una figura fue esencial en su formación poética, la del poeta español Juan Ramón Jiménez, que la acogió como discípula y la formó en los rigores poéticos a los que acostumbraba el autor de *Almas de violeta*. Los primeros poemas de Claribel Alegría, por tanto, entroncaban con la idea de poesía pura del poeta de Moguer, una poesía puramente lírica y sin otro compromiso que no fuera la propia poesía. «Yo no era nada política cuando jovencita»[16], asegura. Pero entonces llegó, en 1959, la revolución cubana y la escritora cambió su percepción sobre la literatura y su función. La poesía de Claribel Alegría se fue volviendo entonces cada vez más transparente y comprometida con su realidad, aunque sin abandonar jamás la sutileza y, sobre todo, manteniendo una absoluta independencia de grupos y tendencias, lo que la convierte siempre en un capítulo en sí mismo de la poesía centroamericana. Una de las características más llamativas en su obra es la brevedad con la que, en general, resuelve sus poemas. José Coronel Urtecho se preguntaba al respecto: «Cómo se puede ser gran poeta, ser una gran poeta, en tan pocas palabras, en tan breves y leves palabras, tan cargadas del peso de la vida y la poesía».

---

[15] *La mujer nicaragüense en la poesía*. Selección y prólogo de Daisy Zamora. Managua: Editorial Nueva Nicaragua, 1992.
[16] Ibid. Nota 14.

Poetas de los cincuenta, *Frente Ventana* y *Generación Traicionada*

Los poetas inmediatamente posteriores a la Postvanguardia se suelen agrupar en torno a dos décadas. Por un lado la de los años cincuenta, en la que entre otros se sitúa a escritores como Guillermo Rothschuh, Fernando Silva, Raúl Elvir, Ernesto Gutiérrez, Mario Cajina-Vega, Horacio Peña, Eduardo Zepeda Henríquez y Octavio Robleto, y por otro, ya en los años sesenta, los poetas que se agruparon en torno a grupos universitarios como *Frente Ventana* –Fernando Gordillo y Sergio Ramírez sobre todo– y la *Generación Traicionada* –Edwin Yllescas, Iván Uriarte, Roberto Cuadra, César Espinosa, Felipe Ríos, Ramiro Cuadra, Glen Hodgson y Beltrán Morales–.

El *Frente Ventana* surgió a partir de una revista, *Ventana* (dirigida por Sergio Ramírez y Fernando Gordillo), y bajo la formación del entonces rector de la Universidad Nacional de Nicaragua, Mariano Fiallos Gil. Esta generación de jóvenes universitarios con inquietudes literarias tuvo su «bautismo de sangre» con una masacre de estudiantes el 23 de julio de 1959 que, según Sergio Ramírez, tuvo su consecuencia tanto en la literatura como en la política en un «reclamo revolucionario que daría como fruto la creación del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) en 1963. El *Frente Ventana* militaba abiertamente en la izquierda, entusiasmados por el reciente triunfo de la revolución cubana, y reclamaban, según Ramírez, una literatura que tuviera su raíz en lo nacional, que no perdiera de vista la calidad literaria y que, sobre todo, mantuviera un compromiso firme con las luchas sociales.

Por otro lado, y con menor trascendencia que el *Frente Ventana*, la *Generación Traicionada* tuvo su origen en la Universidad Centroamericana de Managua. Influenciados por los poetas de la *Beat Generation* como Ginsberg, Kerouac o Ferlinghetti, los poetas 'traicionados' mostraron su desazón ante una sociedad capitalista y deshumanizada mediante una poesía que, en lo formal, se mostró absolutamente libre y experimental. La traición a la que aludían desde su propio nombre era la de las «divinidades, de las instituciones estatales y civiles, y de los modelos sociales perfectos»[17], de los que descreían.

---

[17] Ibid. Nota 1.

Pero *Ventana* y *Generación Traicionada* no fueron los únicos grupos poéticos que con más o menos éxito se desarrollaron durante la década de los sesenta. En 1963 se conformó el *Grupo EmE* en Managua, con Félix Navarrete, Luis Vega, Ciro Molina y Jacobo Marcos, entre otros; y en Granada, también en el mismo año, bajo la estela de Enrique Fernández Morales, se creó el grupo *Estandarte de Bandoleros*, que se presentó en sociedad con un divertido manifiesto[18] muy a la manera de los vanguardistas, con puntos como «Si algunos escriben versos, allá ellos: si los escriben mal peor para ellos». Entre los poetas 'bandoleros' destacaron Jorge Eduardo Arellano, que ha desarrollado su carrera posterior con mayor éxito en el campo de la crítica literaria, y Francisco de Asís Fernández, hijo de Fernández Morales, que ha evolucionado de una poesía eminentemente política y reivindicativa a otra más celebrativa y, en ocasiones, reflexiva.

También en la década de los sesenta comenzaron a publicar sus primeras obras otros autores como Fanor Téllez, Francisco Valle, Julio Cabrales, Carlos Perezalonso o Álvaro Gutiérrez.

Las mujeres toman el relevo

Hasta este momento, si se repasan los nombres de los poetas incluidos en la antología en cada uno de los periodos, se puede apreciar la casi inexistente presencia de la mujer en las letras nicaragüenses. Hasta llegar a este punto, salvo el nombre de Claribel Alegría, la voz femenina no pudo asomar ni mínimamente. No es que no existieran antes mujeres poetas en Nicaragua, algunas hubo como Piedad Medrano Matus (1914), una religiosa que publicó una sola obra, de poesía mística, titulada *El amor que me cautiva*, así como María Teresa Sánchez (1918-1994) o Mariana Sansón Argüello (1918-2002).

Pero a partir de la década de los sesenta las cosas empiezan a cambiar mucho y las mujeres comienzan a alcanzar un protagonismo inusitado, no sólo por la cantidad de escritoras que hacen

[18] Publicado en *La Prensa Literaria*, suplemento cultural del diario *La Prensa*, el 27 de enero de 1963.

oír sus voces, sino por la calidad de sus propuestas poéticas que son lo suficientemente poderosas como para marcar tendencias y tratarse de tú a tú, sin complejos, con la poesía escrita por hombres.

Entre las poetas que comienzan a publicar en este periodo están Vidaluz Meneses (1944), Ana Ilce Gómez (1945), Gloria Gabuardi (1945), Michèle Najlis (1946), Gioconda Belli (1948), Daisy Zamora (1950), y Yolanda Blanco (1954). Todas ellas adquieren, tal y como señala el escritor Sergio Ramírez, «un compromiso en la lucha contra la dictadura somocista», y su obra plantea «una doble liberación, la de la mujer, y la del país».

En Gioconda Belli se plantea perfectamente esa lucha por partida doble: «Dos cosas que yo no decidí decidieron mi vida: el país donde nací y el sexo con el que vine al mundo», sentencia la propia escritora en su celebrado libro de memorias *El país bajo mi piel* (2001).

Belli inicia su exitosa carrera poética antes del triunfo de la revolución sandinista, con la que estuvo comprometida desde diversos frentes no exclusivamente literarios. Su primer libro, *Sobre la grama* (1972), con el que obtuvo el Premio de Poesía Mariano Fiallos Gil, otorgado en León por la Universidad Nacional de Nicaragua, provocó una convulsión en el ambiente literario nicaragüense por el tratamiento novedoso y valiente de la sexualidad femenina. En él, apunta Sergio Ramírez, «la mujer hablaba por sí misma, desde su propia sensibilidad y sensualidad, consagrando el sexo como una categoría pura, de goce de los sentidos y plenitud espiritual»[19].

El compromiso político entró de lleno en su poesía en su siguiente libro, *Línea de fuego* (1978), con el que logró uno de los premios más prestigiosos de Latinoamérica, el Premio Casa de las Américas.

Gioconda Belli ha sabido tejer una voz propia con esa conjunción temática y un lenguaje continuamente enriquecido a lo largo de sus siguientes poemarios, que ha ido intercalando con una cada vez mayor presencia en la narrativa –también con un enorme éxito internacional como demuestra el Premio Biblioteca Breve

---

[19] RAMÍREZ, Sergio: «La literatura: Antecedentes de la literatura nicaragüense, la poesía, la narrativa y el teatro». *Enciclopedia de Nicaragua*. Vol 2. Barcelona: Océano, 2004

Seix Barral 2008 en España por *El infinito en la palma de la mano*–. A Belli le debe la literatura nicaragüense que sea la mejor embajadora de la poesía nacional en el extranjero, junto a Ernesto Cardenal. En cualquier foro literario del resto del mundo su nombre es la referencia y gracias a ella el ostracismo que sufre en parte la producción poética del país ha tenido una digna excepción.

Vidaluz Meneses, por su parte, desarrolla una poética de la rebeldía sin aspavientos, de la mujer que no acepta el rol asignado desde los tiempos bíblicos y que lo subvierte encontrando su propio lenguaje. Uno de los principales rasgos de su poesía es el empleo de una ironía que como ha destacado el crítico y poeta Álvaro Urtecho en el prólogo al libro de Meneses *Llama en el aire*, no llega «nunca a la mordacidad, al sarcasmo o la burla; una ironía discreta como su persona».

Para Daisy Zamora el carácter de género es absolutamente indisociable de la poesía que las mujeres desarrollan en la Nicaragua de estas décadas hasta el punto de considerar que los poemas de ellas «sólo poetas mujeres pudieron haberlos escrito». Aunque Zamora reconoce que la poesía no tiene sexo, entiende que «los poemas sí tienen autores» y estos, «única prueba de la existencia real de la poesía, son expresiones de individualidades irreductibles y, como tales, incanjeables»[20].

En el propio caso de Zamora, su poesía se manifiesta, tal vez con mayor fuerza que en otras escritoras nicaragüenses, como un trasvase de sus propias vivencias y sentimientos, algo que para Sergio Ramírez, se trata de una «transcripción casi literal» de sus emociones y recuerdos y nostalgias «desprovistas de cualquier clase de intermediarios culturales». Esto otorga a sus versos, sobre todo los pertenecientes a su primer libro, *La violenta espuma*, un rasgo que se fue diluyendo con el tiempo para convertirse en una poesía «más racional, culta y sensible».

Ana Ilce Gómez es una de las poetas que menos se han prodigado en publicaciones después de un primer libro, *Las ceremonias del silencio* (1975), en el que el punto de vista femenino está lleno de angustia y de dolor. La soledad y el silencio planean sobre toda

---

[20] BENEDETTI, Mario: «Ernesto Cardenal, poeta de dos mundos». *Letras del continente mestizo.* Montevideo: Arca editorial, 1972.

la obra situando al personaje, la mujer, en estas coordenadas de las que parece no poder salir. Son estos unos elementos que, considera la crítica Conny Palacios, «conjugan la vida de la mujer como objeto»[21]. Así, no presenta un feminismo combativo como es el caso de otras poetas de su generación, sino más bien, si no derrotista, sí doliente. Y añade Palacios que Ana Ilce Gómez «toma de la estructura patriarcal las definiciones del objeto mujer, como son: esposa ejemplar, mujer dedicada a los quehaceres femeninos, mujer como ángel de amor, mujer asexuada sin necesidades físicas ni espirituales para señalar que esas especificaciones no le hacen feliz, no le llevan a la plenitud de su ser sino que sólo la conducen al dolor».

También la voz de Michèle Najlis es una de las referencias importantes de la poesía con un marcado carácter de género e influenciada por las circunstancias políticas del país. La poesía de Najlis, sobre todo en sus comienzos, participó de la lucha y la reivindicación social para ir evolucionando hacia una poesía con rasgos culturalistas, de referencias a los clásicos grecolatinos e incluso hacia una mística singular, sin olvidar algunos poemas de amor de exquisita factura.

Gloria Gabuardi, por último, refleja en sus poemas su condición de mujer que, desde el hogar, pero también desde la calle, lucha por la libertad y los derechos democráticos.

Poesía y revolución

La lucha del FSLN por derrocar a Somoza del poder se fue recrudeciendo sobre todo a partir de mitad de los años setenta. Los acontecimientos se fueron precipitando y la lucha armada obtuvo importantes éxitos. El triunfo revolucionario se palpaba más cercano. La poesía seguía los pasos de la lucha insurreccional y se volvió como un arma más en el combate. De manera literal, pues muchos poetas no se conformaron con escribir versos armados, sino que optaron por unirse a la lucha en primera línea de fuego. Es el caso de Leonel Rugama, poeta y mártir del sandinismo,

---

[21] PALACIOS, Conny: «Ana Ilce Gómez: La expresión del feminismo en *Las Ceremonias del Silencio*» [en línea], 1997. Disponible en: http://www.escritorasnicaragua.org/critica?idcritica=71

asesinado por la Guardia Nacional en 1970 y autor de una obra breve pero intensa –*La tierra es un satélite de la luna*–, enmarcada, claro está, en una tendencia exteriorista al servicio de la revolución, en la que Julio Valle-Castillo encuentra una «mística laica» que tiene su propio santoral: Sandino, el Che y algunos jóvenes sandinistas que cayeron antes que él.

Entre la década de los 70 y los 80 aparecieron también otras voces significativas como la de Erick Blandón, que destaca por el fino uso de la ironía en sus poemas, en libros como *Aladrarivo,* el rivense Álvaro Urtecho, Julio Valle-Castillo–que como Pablo Antonio Cuadra encarna la figura del intelectual polifacético–, o Ernesto Castillo.

La revolución sandinista fue, en parte, una revolución de poetas. Por eso no fue extraño que en el primer gobierno del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) tras la caída del somocismo, el 19 de julio de 1979, tras años de lucha en la montaña, de penurias, de divisiones sobre cómo había que hacer la revolución y demasiados mártires, el Ministerio de Cultura fuera encargado a Ernesto Cardenal, y que una de las prioridades de su política cultural fuera no sólo que la poesía llegara a todo el mundo, sino que todo el mundo pudiera escribir poesía. Su pretensión fue desacralizar el género y para ello nada mejor que los denominados Talleres Literarios, que proliferaron por doquier en todo el país. Varios principios establecidos por Ernesto Cardenal primaron para que los versos dejaran de ser patrimonio de una elite cultural, y que la poesía, al igual que el resto de las cosas en el ideal revolucionario, perteneciese realmente al pueblo. Campesinos, panaderos, sastres, chavales de barrio, policías, militares, dueños de pulperías y, en definitiva, todo aquel que quiso, pudo asistir a estas clases que aún hoy tienen cierta continuidad.

¿Salieron buenos poetas de los talleres literarios? Es una pregunta complicada de responder, aunque a la vista no hay grandes nombres en la historia de la poesía nicaragüense que procedieran de los mismos. Los detractores de los talleres hablan de adoctrinamiento, de un modo «oficial»[22] de entender la poesía potenciado desde el

[22] *Poesía de fin de siglo. Nicaragua-Costa Rica.* Selección y prólogo de Marta Leonor González y Juan Sobalvarro. San José: Perro Azul, 2001.

Estado en detrimento de otra poesía no tan política y de defensa de la revolución, que el propio Pablo Antonio Cuadra denominó «del exilio». Lo que sí parece incuestionable es que con toda la atención que se prestó a la creación poética sí se logró crear una conciencia sobre la literatura y enseñó algo que no siempre se tiene muy claro, que existen unas reglas –no necesariamente las de Cardenal– para escribir más allá de inspiraciones divinas o de otra índole. Que se poblara el país de poetas o aspirantes a serlo puede parecer un 'mal necesario' a cambio del enorme logro que se consiguió. Y malos poetas hay en todos los lugares, con talleres y sin ellos.

El momento histórico que vivía Nicaragua desde luego requería un arte en consonancia con el mismo y los poetas más destacados estuvieron a la altura que exigía la revolución. A veces con poemas de una calidad extraordinaria y otras, parecía inevitable, rozando o cayendo directamente en lo panfletario. Los autores que por encima de todo eran poetas verdaderos supieron superar esta fase y su poesía, aunque no perdió del todo después el carácter reivindicativo y de compromiso social que se mostró de manera a veces exaltada durante el proceso revolucionario, derivó hacia otros derroteros menos circunstanciales, como en el caso de Gioconda Belli, Daisy Zamora, Ana Ilce Gómez o Michèlle Najlis, entre otros.

También en la línea social y política es de justicia mencionar el papel de los hermanos Mejía Godoy (Carlos y Luis Enrique), poetas cantores que han sabido, tanto con sus propios textos como con los ajenos, expresar como pocos esa nicaragüanidad que persiguió Darío y que ha sido una constante en prácticamente todas las corrientes literarias. Los textos de la mayor parte de sus canciones son pura poesía exteriorista: hazañas guerrilleras de los mártires que cayeron en la lucha revolucionaria, defensa de la soberanía nacional frente a las injerencias norteamericanas, indagaciones en el propio lenguaje nicaragüense y, en definitiva, estampas cotidianas de la Nicaragua proletaria y popular.

La otra poesía nicaraguense: la Costa Caribe

«Granada es Nicaragua y el resto es monte» es un dicho común en el país centroamericano que podría ampliarse sustituyendo

Granada por la Costa del Pacífico. Es decir, la Costa del Atlántico, regiones autónomas del Norte y el Sur o la Costa Caribe como también se la conoce, es para muchos nicaragüenses ese lugar remoto con el que poco, consideran, tienen que ver. Cuna de ramas, sumus y miskitos, culturalmente hablando la Costa del Atlántico es ignorada por su otra mitad. Y en poesía también ha sucedido así, porque los poetas caribeños son los grandes olvidados de la lírica nicaragüense, aunque hay que puntualizar que también es cierto que el español no es el idioma más extendido –la mayor parte de los habitantes de esta zona del país habla inglés o lenguas indígenas–. Es conveniente, no obstante, resaltar algunos poetas en lengua española que incorporaron a la poesía nicaragüense la idiosincrasia del caribe pinolero, como el caso de Santos Cermeño (1903-1981) que, destaca Marina Ester Salinas, retrata en su poesía personajes de la costa Caribe y sus temas aportan a la poesía «un ritmo costeño y negrista con gran sentido de la musicalidad»[23]. Continuadores de esta línea son David Mcfield (1936) y Carlos Rigby (1945). No obstante la dimensión completa de la poesía costeña no se puede apreciar si no es escuchándola, ya que el componente oral es determinante en la misma.

Poetas de los noventa

Después de la euforia revolucionaria, de los aciertos y los errores, de una década en la que se alternó la ilusión por el «hombre nuevo» que había nacido en Nicaragua y el desánimo que traía cada muerto por la guerra, que alentaba y financiaba Estados Unidos, y con la que la Contra pretendía dinamitar el proceso revolucionario, las elecciones de 1990 –las segundas que se convocaban desde julio de 1979–derrocaron al Frente Sandinista de Liberación Nacional de Daniel Ortega y pusieron al frente del país a la viuda de Pedro Joaquín Chamorro –director del diario *La Prensa*, asesinado por sicarios de Somoza–, Violeta Barrios de Chamorro, que lideraba la Unión Nacional Opositora (UNO). A

---

[23] SALINAS MARTÍNEZ, Marina Ester: «Santos Cermeño». *Nuevo Amanecer Cultural.* Suplemento de *El Nuevo Diario* (Nicaragua), 6 de mayo de 2005.

pesar del memorable discurso de Daniel Ortega en el que reconocía la derrota y prometía «gobernar desde abajo», la realidad que vino después hizo que para muchos los sueños se derribaran como un castillo de naipes. Llegó la vergonzosa «piñata», por la que algunos de los líderes del FSLN se repartieron propiedades con la excusa de que el partido no se podía quedar sin recursos, y la dignidad que había irradiado la Nicaragua sandinista en todo el mundo pareció desvanecerse. La gran mayoría de los poetas e intelectuales del país rompieron con el Frente Sandinista y algunos se alinearon en un nuevo partido, el Movimiento Renovador Sandinista (MRS), fundado por el escritor y ex vicepresidente del Gobierno nicaragüense Sergio Ramírez, formación política que actualmente se encuentra ilegalizada dentro del peligroso contexto de deriva antidemocrática que vive en estos momentos el país.

En este marco de desilusión colectiva emergieron otros poetas a los que no les interesaba tanto el exteriorismo como modo de expresión poética, sino que volvían la mirada un poco más hacia el interior y, según destaca José María Mantero[24], «se redescubre un lenguaje metafórico». La reacción a la poesía política y social es evidente en especial en lo temático, pero no logran desvincularse del todo, porque ese mundo exterior sigue presente, añade Mantero, «a través del diálogo, la acción y la descripción, pero se utiliza como un vehículo, en lugar de ser un fin aparentemente autónomo de la interioridad».

Las voz de la mujer sigue siendo protagonista y aparecen poetas como Blanca Castellón (1958), cuya poesía se adapta a la perfección al paradigma ya citado de Mantero del gusto por la metáfora elaborada y una indagación en el lenguaje en la que reconoce las limitaciones e imposiciones del mismo.

También en los 90 comienzan a publicar sus obras poetas significativos como Pedro Xavier Solís, Isolda Hurtado, Helena Ramos, Héctor Avellán, Erick Aguirre, Carola Brantome, Juan Sobalvarro, Milagros Terán y Marta Leonor González, entre otros.

---

[24] *Nuevos poetas de Nicaragua. Antología.* Selección y prólogo de José María Mantero. Ferrol: Colección Esquío-Ferrol de Poesía, 2004.

La poesía que llega

No existe en la Nicaragua actual una generación al uso que marque unos cánones más o menos fijados para ubicar la corriente principal que sigue la creación poética. Si acaso, hay algunas pistas, algunas claves que comparten algunos de los escritores nicaragüenses más jóvenes que poseen, aún sin pretenderlo, una constante sensación de desasosiego que ronda en sus versos, algo que ya ha advertido la escritora Gioconda Belli. El entorno de estos poetas, asume la escritora, no tiene ninguna «gracia poética», por lo que el impulso de la que denomina *Generación del Desasosiego*, es «el salirse de ese entorno podrido donde su cabeza juvenil no encuentra ni reposo, ni propósito, ni guía, y emprender el viaje interior, ya sea hacia la desilusión o hacia la aparente fatalidad de la condición humana»[25].

En el prólogo que Belli escribe para la antología *Retrato de poeta con joven errante* señala que los jóvenes poetas nicaragüenses, al menos los representados en ese volumen –básicamente están las voces más destacadas– «emergen desde la realidad postmoderna, post-heroica, de una Nicaragua asolada por la mediocridad y retornada a una situación histórica quasi colonial, donde ni siquiera los villanos poseen el digno perfil de los arquetipos».

La escritora y crítica Helena Ramos va más allá y propone otro nombre aún más contundente para esta supuesta generación en ciernes, el de *noluntad*, porque en ellos prevalece, asegura, la voluntad de no hacer prácticamente nada: «Dicen no a la manera anterior de amar, de hacer literatura y política», explica. En las generaciones anteriores, añade Ramos, «el no iba acompañado por un sí –'No a la dictadura, sí a la revolución', por ejemplo–», pero en los nuevos poetas, «el positivo está muy desdibujado». Para Helena Ramos, no se trata del nihilismo como tal sino de «una especie de temor a confiar, dolorosamente combinado con el ansia de hacerlo», así, concluye, resume, «les ha tocado el desencanto sin que tuvieran la oportunidad de haberse encantado».

---

[25] BELLI, Gioconda: «La juventud no tiene donde reclinar la cabeza» (Prólogo). *Retrato de poeta con joven errante. Muestra de poesía nicaragüense escrita por jóvenes (2000-2005).* Managua: Leteo, 2005.

Llama poderosamente la atención que los poetas más jóvenes no dejan que la realidad social se filtre demasiado o prácticamente nada en sus poemas y no convierten estos en armas contra el poder ante el descontento general que se vive en el país. Esto no quiere decir que los jóvenes poetas nicaragüenses ignoren su realidad y que no la combatan. Al contrario, siguen reivindicativos, se ponen al frente de las protestas contra un gobierno que, consideran, amenaza las reglas más básicas de la democracia, crean blogs en internet para condenar determinadas actuaciones del poder, recogen firmas a través del correo electrónico para denunciar persecuciones y censuras. No han perdido, al menos no del todo, el espíritu de rebeldía que se le presupone a los poetas. Simplemente no lo evidencian en los poemas. Son capaces, o al menos lo intentan, de crear compartimentos estancos: Hasta aquí la poesía y hasta aquí la política. Y en lo puramente poético, el 'yo' gana la batalla al 'nosotros' en un intimismo que a veces se vuelve oscuro, simbolista, con giros al surrealismo y con un especial gusto por buscar imágenes sorprendentes y llenas de complejidad.

No hay una generación como tal, decíamos, pero algunos nombres ya empiezan a despuntar del resto y toman posiciones con sus primeros libros y en antologías que trascienden el ámbito de lo local. Nombres como Francisco Ruiz Udiel (1977), Ulises Huete (1978), Gema Santamaría (1979), Ezequiel D'León Masís (1983), Eunice Shade (1980), Jazmina Caballero (1981), Alejandra Sequeira (1982), Mario Martz D'León (1987) o Carlos Fonseca Grigsby (1988) dan pistas de por dónde transita la actual poesía nicaragüense, que se debate entre el rechazo a los viejos presupuestos de un arte popular hecho por todos y para todos sin tener siempre en cuenta la calidad, y la búsqueda de un lenguaje propio con el que poder dialogar con una tradición de la que escogen sólo aquello que les encaja, sin demasiados compromisos adquiridos. ©

Poética de la revolución

Fernando Valverde

Para trazar un contexto político o social de la Nicaragua en la que se produjo la explosión poética y cultural tras el triunfo de la Revolución Sandinista recomendaría unas palabras del escritor argentino Julio Cortázar: «Apenas se llega a Nicaragua, la del 19 de julio, por supuesto, la palabra cultura empieza a repiquetear en los oídos, forma parte de una temática y de un programa extremadamente variados, y basta muy poco tiempo para advertir que esa palabra tiene aquí una connotación de la que carece en países donde sólo se la usa en un nivel que algunos llamarían privilegiado. Han empujado la palabra cultura a la calle como si fuera un carrito de helados o de frutas, se lo han puesto al pueblo en la mano o en la boca con el gesto simple y cordial del que ofrece un banano; y esa incorporación de la palabra al vocabulario común y cotidiano expresa lo que verdaderamente importa, que no es la palabra en sí sino lo que ella comporta como carga, su explosiva, maravillosa, riquísima carga actual y potencial para cada uno de los habitantes del país».

Tras la larga dictadura de la dinastía Somoza, en Nicaragua, el país más grande de Centroamérica, el índice de analfabetismo superaba el 57%. Convertido en uno de los lugares más pobres del planeta, con un sometimiento absoluto al omnipresente poder del Estado, la única esperanza posible para la tierra de los volcanes y los lagos pasaba por una revolución que ilusionó al mundo con sus hermosas banderas. La Revolución Sandinista y el Gobierno que presidió el guerrillero Daniel Ortega, cuando todavía no se había convertido en un personaje muy parecido a aquellos contra los que luchaba desde la selva, fueron capaces de aunar conceptos que se enfrentan con demasiada frecuencia y que cobran una distancia absurda fruto de las concesiones del poder. Estado y

Cultura se abrazaron por medio de la Revolución, una revolución tan poética que fueron muchos los poetas que formaron parte de ella. El propio Daniel Ortega escribió algunos poemas durante su estancia en prisión. Y es que en el país de Rubén Darío la poesía es mucho más que un género literario. Convertida en una forma de expresión, en un habla de prestigio, los poetas son llamados de ese modo, poeta, como quien recibe un título lleno de dignidad y respeto.

Esa concepción de la poesía como una forma de comunicación, como la más perfecta, lejos de las cortinas que la convierten en un género elitista en la mayor parte del mundo (mucho más en Europa), escrita por personas con una sensibilidad especial y para mentes privilegiadas; ese modo tan nicaragüense y tan distinto de aproximarse a la poesía, a formar parte de ella hasta en la vida cotidiana, propició un fenómeno digno de admiración por el que la Revolución Sandinista entró en la historia de la literatura, como muy bien ha explicado el investigador Karyn Hollis en su libro *Poesía del pueblo para el pueblo (talleres nicaragüenses de poesía)*, publicado en Costa Rica en 1991.

Nada más nombrarse el gobierno sandinista en sus filas se encontraban importantes escritores como Sergio Ramírez, que fue vicepresidente del país, o el padre Ernesto Cardenal, ministro de Cultura. Los dos habían tenido un papel protagonista en el desarrollo y el éxito de la Revolución, como también lo tuvieron la poeta y novelista Gioconda Belli, Omar Cabezas, Daisy Zamora, Julio Valle Castillo o Tomás Borge, que fue comandante de la Revolución y miembro de la Dirección Nacional del Frente Sandinista. A ellos, habría que sumar a poetas jóvenes como Fernando Gordillo o Leonel Rugama, que murieron en la lucha contra Somoza. Rugama fue autor de un notabilísimo poema titulado La *tierra es un satélite de la luna* y podría haber sido uno de los más importantes poetas nicaragüenses de su tiempo.

A esta lista de poetas revolucionarios se añade otra mucho más larga, y es que Nicaragua tiene probablemente la mayor cantera poética del mundo. Por eso, una vez triunfó la Revolución, que pretendía darle voz a los que les había sido arrebatada, una de las primeras medidas que se pusieron en marcha fue la Cruzada Nacional de Alfabetización que se convirtió en una prioridad

nacional y que contó con la complicidad y el apoyo de ciudadanos de todo el mundo.

Paralelamente a esa campaña de alfabetización, que redujo el índice de analfabetismo al 12 por ciento convirtiéndola en la mayor de sus características que nunca ha sido llevada a cabo (por este motivo recibió prestigiosos premios de la UNESCO y de la ONU), se realizó otra que tenía a la poesía como protagonista. En noviembre de 1982, en Nicaragua funcionaban con regularidad sesenta y seis talleres de poesía que tenían como propósito la alfabetización y la difusión de la creación literaria y de la lectura. Miles de ciudadanos nicaragüenses, en su mayoría procedentes del mundo rural, participaron en estos talleres que sirvieron no sólo para mejorar su forma de expresión y su conocimiento del mundo a través de un género como la poesía, que consiste en saber mirar. El desarrollo de esa mirada personal, única, es una de las mayores contribuciones de la Revolución y un patrimonio que todavía hoy es tangible en las calles de Nicaragua. El prestigio de la cultura, en este caso de la poesía, su prestigio social a todos los niveles, es una de las mayores tareas, también de las más complejas, a las que puede enfrentarse un gobierno responsable. En ese sentido, el gobierno sandinista fue todo un ejemplo, incluso en las difíciles condiciones en las que tuvo que realizar su trabajo, con una contrarrevolución financiada por Estados Unidos que minaba la moral del pueblo, que terminó por preguntarse si tenía sentido seguir luchando por un sueño, defender su propia identidad y sus principios legítimos o ceder a una paz a cambio de dejar de ser ellos mismos. La guerra cansa, y los nicaragüenses llevaban demasiado tiempo en guerra. Lo siguiente es conocido por todos, el poder es capaz de corromper a los más débiles, y muchos de aquellos sandinistas cambiaron sus sueños y sus ideas por una piñata llena de propiedades, dinero, automóviles y prebendas. Entre ellos, el actual presidente, Daniel Ortega, y la primera dama, Rosario Murillo, el primero sospechoso de un escandaloso robo electoral en 2008, la segunda de complicidad y de ser el cerebro de un gobierno que no es el sandinismo, sino su negación.

Pero volviendo a los años felices, aunque difíciles, en los que todavía se defendían los sueños que parecían posibles. Entre el 18 y el 20 de diciembre de 1981 se celebró el Primer Encuentro de

Talleres de Poesía en Palacagüina. La Directora Nacional de Talleres Poéticos, Mayra Jiménez, explicó entonces que tras el triunfo de la Revolución pensó crear unos seis u ocho talleres en los barrios más combativos de Managua pero en los primeros diez meses la actividad corrió como antes había corrido la pólvora por todo el país y se extendió a lugares como León, Granada, la propia Palacagüina, Condega, Diriamba, Ciudad Darío, Jinoteca o San Carlos, además de a la costa Atlántica, de muy difícil acceso y en la que todavía habitan poblaciones indígenas. Los talleres de poesía llegaron al lugar más recóndito de Nicaragua, al otro lado de la costa del Pacífico, donde se encuentran sus mayores núcleos urbanos, mirando al océano y olvidando que existe otra costa con otras aguas. Los talleres sandinistas se instalaron en Bluefields, donde fueron abrazados con el mismo entusiasmo que en el resto del país.

Los talleres poéticos sirvieron para construir una relación entre la poesía y el pueblo que parece hoy indestructible. Se había dado la confluencia de factores necesarios para que esto fuera posible. En primer lugar, los poetas eran fácilmente identificables con el pueblo. Habían luchado con ellos en cada monte, en cada callejón de cada ciudad. Incluso habían puesto sus textos y sus canciones al servicio de la Revolución, ayudando con la musicalidad de sus rimas a que los revolucionarios aprendieran a montar un fusil o a preparar un artefacto explosivo de fabricación casera. Por eso, cuando los poetas soltaron las armas y las cambiaron por las tizas y por las pizarras no existía una gran distancia entre los pupitres y las tarimas. Se habían destruido las torres de marfil y la idea romántica del poeta había dejado de tener sentido. Además, aquellos hombres que escribían versos que podían entender todos estaban allí para decirles que ellos también podían ser poetas, que habían nacido en un país lleno de poesía y que el arte y la originalidad no eran patrimonio de unos pocos. Al margen de su belleza, resultó ser cierto. Valgan como ejemplo algunos de los trabajos que destaca Daniel Rodríguez Moya en la *Antología de Poesía Nicaragüense* (Visor, 2010) realizados por campesinos de las más remotas poblaciones nicaragüenses, de una calidad enorme:

Carmen[1]

Cuando no me hablás al oído
me parece vivir en un mundo de pájaros mudos.

Como explica Ernesto Cardenal en su libro sobre los talleres de poesía, los precursores de este proyecto se instalaron en un primer momento en la isla de Solentiname, una comunidad contemplativa que nació en 1966 y que destacó por sus creaciones, en especial por las pinturas primitivistas que rápidamente obtuvieron reconocimiento internacional. Si bien los campesinos de la isla habían logrado dominar las artes plásticas, Cardenal no creía posible que fueran capaces de entender en profundidad la poesía y dedicarse a la creación literaria. Sin embargo, Mayla Jiménez, que en Costa Rica había realizado talleres poéticos en contextos socioculturales muy complicados, pensaba todo lo contrario y se decidió a intentarlo.

La iniciativa tuvo éxito desde el primero momento. Leyeron a sus maestros nicaragüenses, poesía norteamericana y hasta algunos clásicos de la antigüedad. Fueron capaces de entenderlos, de imitarlos y de comenzar a crear sus propios poemas. Ahí estuvo el origen de los talleres sandinistas que llegarían años después. También estuvo el germen de la revolución, cuya semilla estaba plantada en cada campo de Nicaragua. Pero en Solentiname esas semillas crecieron muy rápido y se convirtieron en árboles frondosos. La cultura y la literatura, la posibilidad de viajar a otros mundos y de mirar el propio desde otra perspectiva, con unos ojos nuevos, enturbió rápidamente la visión que el pueblo tenía de la dictadura de los Somoza, que ya de por sí estaba muy desprestigiada porque había logrado exprimir el país hasta su agotamiento.

Por eso la poesía y la literatura, el arte y la música, contribuyó de forma tan importante en la Revolución, que sólo podía triunfar hasta deshacerse a sí misma, aunque terminara por mostrar la miseria humana tras un destello brillante, unos días felices. Durante esos días, cuando Cardenal fue nombrado ministro de Cultura, no dudó en llamar Mayla Jiménez para que reprodujera

---

[1] *Talleres de poesía. Antología.* Managua: Ministerio de Cultura, 1983.

en todo el país lo que había hecho con los campesinos de Solentiname. «Haremos un país de poetas», debió pensar Cardenal. Ya habían hecho una revolución llena de poesía y versos que se repetían en las conciencias de la gente y que habían logrado cambiar un mundo que permanecía inalterable desde hace décadas. El nuevo objetivo parecía igual de complicado.

Un total de 627 poetas fueron formados en los talleres de toda Nicaragua. Fueron más de dos mil los que asistieron a ellos, si bien sólo los concluyeron los más de seiscientos que bebieron la poesía como quien recibe la primera copa de vino de su padre en una boda. Después, ese más de medio millar de poetas fue llevando la poesía por todos los rincones, transmitiendo su importancia a quienes les rodeaban, construyendo una red única que ha propiciado que hoy en Nicaragua una de las palabras más pronunciadas sea «poeta» y que esta tenga el mismo o más prestigio que otras como «ministro», «licenciado» o «abogado».

Las sesiones de los talleres se celebraban una o dos veces por semana. A ellas asistían unas doce personas, que habían sido preseleccionadas y que pertenecían en la mayoría de los casos a las clases más pobres del país. La duración de cada una de las reuniones oscilaba entre las tres y cinco horas. En una primera parte el orientador presentaba un tema y ofrecía a los asistentes una serie de recursos útiles a la hora de afrontar la creación poética. Después el orientador se retiraba y dejaba solo al grupo que escribía o discutía sobre diferentes cuestiones relacionadas con la temática o la estética.

Algunos talleres llegaron a durar varios años y, una vez terminados, el orientador continuó comunicándose con los nuevos poetas y recomendándoles lecturas para que prosiguieran con sus estudios en poesía contemporánea.

¿Y qué fue de los textos escritos por los participantes en estos talleres, que construyeron un amplio cancionero popular? Una gran parte de ellos fue publicada en la revista *Poesía libre*, del Ministerio de Cultura, que aparecía con una regularidad bimensual y que llegó a alcanzar una difusión cercana a los cinco mil ejemplares. También aparecieron en otras publicaciones como la revista *La Chachalaca* o en *Ventana*, que era el suplemento cultural del periódico oficial del Frente Sandinista de Liberación

Nacional, llamado *Barricada*. En este último el poeta Ernesto Cardenal publicó una serie de nueve recomendaciones a los «talleristas» para escribir poemas. La primera de ella explicaba que un verso no necesitaba rimar. «Si una línea termina con la palabra Sandino no se trata de terminar otra con destino. La rima es algo bueno en las canciones y muy apropiada para los slogan pero la rima no es una cosa buena en la poesía moderna. Ni tampoco es buena para tener un ritmo regulador». A esta explicación se sumaban otras nueve recomendaciones entre las que se encontraban priorizar la elección de los términos concretos sobre los vagos, la inclusión de nombres propios, basarse en el mundo de los sentidos, la escritura de poesía cercana al habla, sin demasiados ornamentos formales; la evitación de los conocidos como lugares comunes, que son clichés o expresiones trilladas; y tratar de condensar el lenguaje lo más posible. «Todas las palabras que no son absolutamente necesarias debieran omitirse. Si hay dos maneras de escribir algo, se debe escoger la más corta. Se deben economizar las palabras como si se escribiera un telegrama, o como en las frases de los anuncios de carretera, que se hacen lo más cortos posibles. La verdadera diferencia entre el verso y la prosa es que la prosa utiliza muchas palabras, mientras que el verso usa pocas».

Con ese lenguaje sencillo, cercano, conciso... la influencia de Cardenal en los poetas en formación fue muy grande, y los textos que fueron el resultado tangible de la experiencia de los talleres están muy influenciados por sus ideas políticas y estéticas, que han marcado la conciencia colectiva de un país que hoy contempla estupefacto la traición de unos principios que despertaron la admiración de todo el mundo.

Aunque los talleres de poesía nicaragüenses no se han salvado de las críticas de los que entienden que esta iniciativa sirvió para el adoctrinamiento ideológico del pueblo nicaragüense y para banalizar la literatura, lo cierto es que en su momento, la puesta en marcha de los talleres fue muy celebrada y admirada por escritores e intelectuales de todo el mundo, como por el uruguayo Eduardo Galeano, que a principios de los ochenta aseguró que «los dos únicos nuevos aportes a la literatura latinoamericana recientemente han sido el descubrimiento del género testimonio en Cuba y la creación de los Talleres de Poesía en Nicaragua». El

poeta venezolano Joaquín Marta Sosa, después de visitar algunos de los talleres, aseguró que «ver, como vimos nosotros, a trabajadores humildísimos, campesinos sabios, jóvenes de las barriadas, policías de escolta y soldados sandinistas, todos de extracción muy, pero que muy popular, produciendo buena, limpia poesía, es un fenómeno inédito, grato y profundamente emocionante».

Un país de poetas

Jesús García Sánchez

De todos es sabido que Nicaragua es un país mundialmente reconocido por sus poetas, por su gran cantidad y elevada calidad, y que además cuenta en su nómina de compatriotas al grandísimo Rubén Darío. Por la situación geográfica que ocupa tuvo la oportunidad de conocer puntualmente la poesía norteamericana del momento como también la que se estaba gestando en España. Así las innovaciones en las que trabajaba Ezra Pound no pasaron desapercibidas para los interesados y atentos núcleos poéticos nicaragüenses, como tampoco la de ninguno de los grandes poetas de momentos tan álgidos y convulsos como lo fueron los años cercanos a la II Guerra Mundial. El llamado Movimiento de Vanguardia se dio a conocer en los años 30, y se originó desde la clase acomodada y dominante, ideológicamente cercana a las teorías más reaccionarias y casposas, pero que contaba entre sus componentes más representativos a grandes poetas como lo eran José Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra o Joaquín Pasos, poetas muy estimables que además tuvieron el valor y el acierto de moverse entre ciertas experimentaciones vanguardistas, que no abandonaron la extraordinaria tradición de la que partían, todo lo contrario, y que llegaron a exponer unas poéticas novedosas, innovadoras y transformadoras.

Esta generación con sus novedades importadas había estado sembrando con cierto éxito y así los frutos los pudieron adoptar la generación inmediatamente posterior, la llamada de los 40, formada por tres voces tan distintas como complementarias, y sin duda singulares y valiosas, necesarias y extraordinariamente útiles para el desarrollo posterior de la poesía en Nicaragua, que tomaría con ellos nuevos rumbos, nuevos estilos y nuevos referentes. Ellos fueron Ernesto Mejía Sánchez, Carlos Martínez Rivas y Ernesto Cardenal, poetas que provienen los tres de la clase acomodada y que comienzan a editar cuando la burguesía está perfectamente

asentada en el poder. Tres poetas de gran recorrido, enormes cualidades y entre los que destaca Carlos Martínez Rivas. Cardenal lo confirma desde sus inicios señalándole no sólo como el mejor de su grupo de tres, sino esperando que América lo reconocerá algún día.

Los aportes que este grupo de tres o generación añade a la poesía de Nicaragua en particular y de América en general eran tan arriesgados como necesarios y sencillas, simplemente en comprender y hacer ver que en poesía tienen cabida cualquier tema, que ninguno es exclusivo de los narradores, sino que más depende de la forma y de su configuración que del contenido, que todos los adornos verbales y el abuso de las metáforas son retoricismo sin trascendencia a los que hay que desterrar del poema. El «exteriorismo» que es como ellos mismos llamaron su nueva tendencia, lo define Ernesto Cardenal, el más defensor del concepto como «la poesía creada con las imágenes del mundo exterior, el mundo que vemos y palpamos, y que es, por lo general, el mundo específico de la poesía. El exteriorismo es la poesía objetiva: narrativa y anecdótica, hecha con los elementos de la vida real y con cosas concretas, con nombres amplios y detalles precisos y datos exactos y cifras y hechos y dichos. En fin, es la poesía impura. Poewsía que para algunos está más cerca de la prosa que de la poesía, y equivocadamente la han llamado prosaísta, debido a que su temática es tan amplia como la de la prosa (y debido también a que por decadencia de la poesía en los últimos siglos la épica se escribía en prosa y no en verso)».

Carlos Martínez Rivas nació casualmente en Guatemala en 1924 y su obra publicada, y por lo tanto conocida, es muy breve. Un pequeño librito en 1943, siendo un jovencito, con el título de *El Paraíso Recobrado*, el libro *La insurrección solitaria* editado por vez primera en 1953, y un puñado de poemas más que se reunieron con el título de *Varia*. Poca obra pero suficiente para con ella deslumbrar desde los inicios por su belleza, por su precisión y su inigualable intensidad, y para ser motivo de admiración y respeto sin límites, y rápidamente llegar a ser considerada como la mayor que se hacía en su país tanto en intensidad como en profundidad, y con poderes para maravillar y producir admiración. Uno de sus primeros maestros, José Coronel Urtecho, pronto

advirtió las superiores condiciones que poseía «Carlos Martínez Rivas es ante todo el poeta de los poetas y hasta quizá principalmente un poeta para poetas. Pero no olviden que, al fin de cuentas, los poetas para poetas son los que pueden quizá revelar para los no poetas lo que realmente es la poesía». Como había expuesto su compañero y amigo Ernesto Cardenal en esa exposición de puesta de largo del exteriorismo, la poesía de Martínez Rivas es en esencia poesía clara y con escasez de metáforas, con bastantes referencias culturales e intelectuales, por la que en algún momento ya se le señaló como poeta para poetas, pero que en el fondo lo que con ellas pretendía no era más que la búsqueda de la exactitud de manera meticulosa y minuciosa, pero con la prudencia y habilidad que sólo poseen los grandes. Salomón de la Selva, otro de los prominentes poetas nicaragüenses ya le había advertido que no hay porqué decir todo en el poema, que con sugerirlo es suficiente. Salomón lo manifestó pero lo cumplió no siempre, porque esa cualidad está reservada para los gigantes y más aún si hay que a todo ello hay que añadir la sobriedad, consistencia y precisión que exigía Mallarmé.

Cuando Carlos Martínez Rivas penetra en el poema lo hace guiado con un espíritu de exploración, dispuesto a hacer un examen exhaustivo hasta de las zonas más dormidas profundizando en ellas por medio de la palabra, su herramienta, hasta descubrirlas y despertarlas. Los límites en la expresividad en la poesía de Martínez Rivas son ilimitados y sus giros linguísticos verdaderas conquistas de la imaginación, ya desde su primer libro *El Paraíso Recobrado. Poema en tres escalas y un prólogo*, cuatro poemas de escasos 200 versos donde deja muestra de su potencia creadora y que causó una notable resonancia. El autor tenía 19 años escasos y el poema había sido escrito un año antes. Había sido educado con los jesuitas y formado con los valores cristianos más tradicionales y así lo deja patente en este libro. Además del título, las reminiscencias bíblicas y místicas son evidentes y en el mundo pretende encontrar la armonía que mantiene él mismo. Sería en su siguiente libro donde el desengaño le invade, no encuentra el orden, le acecha el aislamiento y comienza a rechazar las realidades mundanas. Se siente engañado por la realidad y defraudado con las convivencias. Para combatir semejantes ataques hace gala

de su perenne aislamiento que le conduce al alcoholismo y al silencio y poéticamente nos deslumbra con su sarcasmo y su cinismo.

Después de estudiar en Nicaragua con los jesuitas, vino a Madrid a estudiar Filosofía y Letras y Periodismo, y como alumno aplicado y creyente fue invitado al Congreso Mundial de Pax Romana que se celebró en Salamanca y en El Escorial. Su fe era considerable y colaboró en algunos medios de comunicación afines a sus creencias y costumbres. En 1947 en la revista *Alférez* escribía que «las soluciones puramente temporales que el hombre elige para su vida, son mortales y tienen, tarde o temprano, su fin. Son polvo y en polvo se convierten. Pero al morir, entre el hueco que dejan, la humanidad tiene ocasión de contemplar con menor ligereza y mayor claridad lo que constituye el germen más puro y profundo de su naturaleza y de su destino: la Religión... La restauración del Reino de Dios en el mundo con su consecuente coronamiento de progreso político, cultural y social, sólo es posible mediante una humanidad viva en Cristo, definitivamente –repito– liberada del pecado». Es importante señalar la decadencia ideológica y el fundamentalismo religioso que en aquellos años sujetaba a Carlos Martínez Rivas para poder comprender mejor su posterior giro a la incomunicación y al recogimiento. «Pero seguimos esperando. Con fe / no exenta de cinismo esperamos / el día de mañana / para contradecir al de hoy. / A su golpe vacío», escribía en el poema «Pentecostés en el extranjero», fechado en 1950. Pocos meses después tuvo que soportar un verdadero desastre familiar. Estando Martínez Rivas en París recibió una llamada de su madre reclamándole para que en breve volviera a Managua. Pocos días después de la llegada su madre se suicida con arsénico, y un poco más tarde tiene que soportar el embargo de sus propiedades por sus amigos somocistas, como también buena parte de su biblioteca. Este duro incidente fue motivo para sacar todo su ingenio y sarcasmo y escribir un epitafio demoledor:

«Junto a tu muerto fueron a sentarse.
Y oí cómo te hablaban los sin sangre
contra mí, haciéndote sangrar, madre.

Secos de corazón, pulcros vistiendo,
voz en coro todo te lo dijeron:
todas mis caídas, chicas y grandes.
Ellos estaban enterados, madre.

Ah, pero algo te callaron. Sólo una
cosa (¡y yo me río ahora!): que nunca
quise jugar al más listo con nadie.
Lo que ellos no me perdonan, madre.

Sus opiniones políticas y sus doctrinas sociales habían variado. Sus actitudes buscaban un nuevo modo de vida con manifiestas rebeldías contrarias a los principios establecidos. Su desacuerdo vital está latente y busca nuevas disposiciones en los órdenes acostumbrados, ni ataduras dictatoriales ni libertades confusas. Eran los años que vivía en una España maniatada y rígida, de la que solicitada sólo una vida con libertad, petición un poco exagerada y algo extravagante que tuvo como única respuesta los aguardientes y el trabajo poético.

En esos años de transición, después de publicar su primer libro y preparando el siguiente, en el mismo año 1947 y a propósito de hacer una crítica al libro *Alegría* de José Hierro, que acababa de recibir el premio Adonais de poesía, hace una declaración de principios poéticos renovados y actualizados pero sin cambios sustanciales, sólo reafirmaciones a sus formas ya expuestas «En la voz de un poeta surge, por un momento, triunfal e impulsada en su despliegue por ella misma, la flor más elaborada del idioma: la experiencia milenaria del lenguaje, recogida a través de todas las andanzas de la raza. Es en esto en definitiva el poeta –si es un poeta serio– se agranda y se conecta con algo más grande que lo sobrepasa: el lenguaje como una elevada forma de entendimiento humano, fluyendo hacia su plenitud. El avance, la marcha hacia su sentido más puro, de las palabras de la tribu».

Cuando en 1953 se publica *La Insurrección solitaria* en Managua su repercusión no se hizo esperar. El propio título del libro ya asombra por su exacta definición. Octavio Paz lo recibió con sorpresa por su audacia y exactitud porque significa rebelión y aislamiento, pero también búsqueda y reconocimiento de sí mismo y

del mundo. «A diferencia de otros rebeldes Carlos Martínez Rivas no quiere ser dios, ángel o demonio; si pelea es para alcanzar su cabal estructura de hombre entre los hombres. Su rebelión es contra lo inhumano. La rebelión solitaria es legítima defensa». La sabiduría brillante, su cultura ilimitada junto a un equilibrio verbal metódico y justo que demuestra el autor en cada poema, su concentración y su extremada precisión, hacen que el mundo de la poesía se tambalee por momentos. Como pedía Baudelaire, aquí está presente en su total magnitud la Belleza como resultado de la conjunción entre el entendimiento y el cálculo. La lucidez y la razón que en ningún momento está dispuesto a hacer obras maestras: («Si. Ya sé. / Ya sé yo que lo que os gustaría es una Obra Maestra. / Pero no la tendreis. / De mi no la tendreis.) En el poema «Canto fúnebre a la muerte de Joaquín Pasos» nos revela parte de su poética «Y para todo esto sólo se te dieron palabras, / verbos y algunas vagas reglas. Nada tangible. / Ni un solo utensilio de esos que el refriegue / ha vuelto tan lustrosos. Por eso pienso que / quizás –como a mí a veces– te hubiera gustado más pintar». ...«De este modo elegías tú el adjetivo, / la palabra, y el verso cuyos rítmicos / pasos como los de un enemigo acechabas. / Hacer un poema era planear un crimen perfecto. / Era urdir una mentira sin mácula / hecha verdad a fuerza de pureza». Tan espectacular como brillante es esta declaración de principios, la pureza sobre todo, pero, citando otros versos suyos, exigiendo el rigor, la probidad estética, con sus largas orejas golosas a la palabra precisa.

El paso del tiempo, las distintas situaciones que tuvo en su más que ajetreada vida, los distintos cambios de residencia que soportó, su aislamiento y problemas físicos lógicamente influyeron en diversos aspectos de su obra poética, tan breve como exacta pero algunos motivos nunca le abandonaron. El contenido humanista de muchos de sus poemas no dejan de ser herencia de su primera formación escolástica, así como sus evocaciones bíblicas, su nostalgia del pasado («ser el pasado siempre mi presente» o «el deseo de tener un pasado, un pasado por fin que oponer al maldito presente»).

En uno de sus poemas incluidos en la recopilación *Varia* titulado «Todo es materia para la poesía –excepto los problemas», nos enseña que su poética no ha tenido variaciones significativas desde sus primeros escritos:

La oscuridad la luz las cucarachas
la privación de la ternura el hambre
(como en Vallejo), hasta la simple
duración de una vulgar jornada rural

No los problemas. Son estériles. Sin ser
humanos absorben al hombre. Le chupan su médula.

Ni siquiera sabes decirlos, trasmitirlos.
Nada tienen que ver con el lenguaje vivo ...»

Y si todo es materia manejable para elaborar un poema, hasta la prosa, menos los problemas porque no son humanos, son mecánicos y son el verdadero enemigo del poema, en otro poema de la misma serie nos muestra su opinión de la versificación.

Verificar Fijar Comunicar
Verificar:
Hacer y hacer ver lo verdadero.
Fijar:
Dar la imagen. La exactitud del hecho.
Comunicar: trato directo.
Del dicho al hecho sin trecho.
FUNCION DEL VERSO.

Por momentos se llegó a pensar que Carlos Martínez Rivas sería el poeta que podría sustituir y relevar o al menos contraponer al hombre nuevo latinoamericano que proponía Pablo Neruda. Por motivos sabidos su carrera literaria quedó truncada en plena madurez y no podemos más que considerar que sus lectores nos quedamos limitados. Lo que nos ha quedado por el momento es una obra presidida siempre por la sabiduría y por el equilibrio, por la lucidez y la precisión, por la exactitud y la perfección, y esto ya es más que suficiente. ©



Joven poesía nicaragüense

Francisco Ruiz Udiel

What reinforcement we may gain from hope,
If not what resolution from despair.
John Milton

«La poesía joven no existe». Con estas palabras respondió un reconocido crítico literario nicaragüense, autor de la antología poética más completa del país, cuando en 2004 le propuse escribir un ensayo sobre la poesía joven nicaragüense para ser leído en un evento cultural. Su respuesta niega un posible diálogo con la creación poética de una generación más reciente, llamada «Generación del desasosiego» o «Generación de la noluntad», equivalente a lo que en otros países centroamericanos se conoce como «Generación de posguerra».

Sus palabras aún me causan asombro, no sólo por su forma lapidaria de expresarse, sino por su aislamiento, pues quien niega al otro sin conocerlo niega también la posibilidad de construirse a sí mismo. De este aislamiento nace el descontento, la ausencia del debate y la inseguridad de quienes se sienten desplazados por una época donde son otros los valores que rigen los comportamientos.

Para hablar de la poesía joven nicaragüense no se puede anular el pasado y tratar de imponer una tiranía sobre lo que creemos nuestra verdad, falsamente absoluta. Es necesario, por tanto, desentrañar qué otros procesos acaecieron en nuestra historia para comprender por qué una generación «es», sobre qué escribe, y cómo construye su urdimbre, es decir, cuál es su sustancia.

Las preguntas siempre serán las mismas, tan básicas pero fundamentales: ¿es una generación o se construye? Más específico

sobre la poesía joven: ¿existe la poesía joven? ¿Es o se construye dicha poesía en una generación?

El resultado del «ser» se reduce a dos alternativas, dice Spinoza: el ser en sí y el ser en otro. Llamaremos al «ser en otro» a las generaciones pasadas, el otro es Rubén Darío; el postmodernismo; la metafísica dirimida en el tiempo; la vanguardia de Nicaragua en los años treinta; la posvanguardia; la Generación Traicionada; la generación «Ventana»; la generación del setenta, donde se exacerbó el exteriorismo (una poesía que Ernesto Cardenal calificó de realista, de la vida cotidiana, muy narrativa, coloquial, escrita en el lenguaje de todos, concreta, directa); la generación de los ochenta, donde se dio muerte a la metáfora, y la generación del noventa. El otro está comprendido también por quienes forman dichas generaciones: Rubén Darío, Alfonso Cortés, Pablo Antonio Cuadra, Joaquín Pasos, Carlos Martínez Rivas, Ernesto Cardenal, Fernando Gordillo, Francisco Valle, Leonel Rugama, Gioconda Belli, Daisy Zamora, Erick Aguirre, Blanca Castellón, Marta Leonor González y muchos más.

Lo que queda es el ser en sí, nuestra generación, costilla media que busca completar y aliviar su trauma de separatidad, trauma que intenta curarse únicamente con la poesía como bastión de sobrevivencia, porque la otra voz –la de quienes están vivos de otros tiempos– permanece aún en un estado de ceguera, prolongándola hasta nuestros días.

Otras generaciones

Indirectamente también padecemos dicha ceguera al negar la identidad del otro y asumir nuestra búsqueda como el camino acertado, sin olvidar el viejo lema oriental de Matsuo Basho: «No sigo las huellas de los antiguos. Busco lo que ellos buscaron».

Lo que buscaron otras generaciones es tan válido como lo que está buscando la generación actual de poetas jóvenes nicaragüenses. La Vanguardia, en los años treinta, tuvo que asumir retos para dar fe racional respecto de su identidad, pero también equivocarse en el mismo síndrome de la ceguera; y así nació *Oda a Rubén Darío*, de José Coronel Urtecho, un poema que poco logra calar

en los gustos de los jóvenes porque el paradigma de esa época siempre han sido Pablo Antonio Cuadra o Joaquín Pasos, aunque la *Oda...* sirviera como poema-manifiesto e himno de ruptura.

Más tarde aparecieron Ernesto Cardenal, Ernesto Mejía Sánchez y Carlos Martínez Rivas (CMR), quien se ha convertido en un paradigma de la poesía joven actual. Esa condición de Martínez Rivas quizá se deba a que fue el único poeta capaz de no prolongar un mismo lenguaje, el del exteriorismo, esa unidad que igualó a muchos (buenos y malos poetas). CMR prefirió remover su propio légamo, cerrar las puertas y vivir radicalmente en su jaula. No digo que el aislamiento es necesario para construir al «individuo», pero sin dramatismo ni ánimos de celebrar un evidente masoquismo, dicha individualidad y búsqueda del yo (ese «pigmeo del ser», dice Carlos Fuentes) hizo que se diferenciara de los otros. «Ser sin otros» fue Martínez Rivas, «ser» sin encontrar su horma y sólo «fue» realizado en la poética; lo demás es anecdotario para los cotillas, para los poetas que ven la piedra sin desentrañar su esencia.

El poeta Ezequiel D'León Masís (Masaya, Nicaragua, 1983) es quien ha reflexionado sobre el «fondo poemático del texto». Él afirma en su ópera prima, *La escritura vigilante*, que «el mimetismo de los clisés es una plaga repetida». Carlos Martínez Rivas se salvó de dicha plaga. Su voluntad pertenecía a otra tierra baldía, y sin embargo, fue su voluntad, conciencia o no de su necesidad, libertad al fin.

Ya en la época del sesenta la endeble economía y la represión militar del régimen de Somoza dieron como resultado la insurrección popular guiada por el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN). Fue en esta época cuando el poeta Ernesto Cardenal fundó una pequeña comunidad en el archipiélago de Solentiname y el contacto con la realidad cotidiana del campesinado lo llevó a crear su propio evangelio con la lucha de liberación. En la literatura se dio una bifurcación comprendida en dos grupos: la Generación Traicionada, a la que pertenecían Francisco Valle, Iván Uriarte y Edwin Yllescas, y por otra parte la Generación Ventana, constituida por Sergio Ramírez (quien escribió poemas al inicio de su carrera literaria), Fernando Gordillo y Michèle Najlis, quien proclamaba de forma esperanzadora: «Nuestras

manos siguen unidas a millones de manos unidas». La poesía en esta época empezó a ser una denuncia social y política.

En los setenta se dio vida al exteriorismo y se radicalizaron los planteamientos éticos y poéticos. Fue una época beligerante y combativa, dolorosa y trágica. Sin embargo, los poetas supieron tener una visión romántica y de la represión nació el amor y el erotismo, la rebelión dio luz en la poesía de Gioconda Belli, y su ansia fulminante por medio de la poesía dio lugar a la causa expresada que traslada el deseo, del no ser, al ser; aquello que vuelve corpórea a su voluntad: «Quiero explotar de amor y que mis charneles acaben con los opresores», escribió Belli en su poema *Hasta que seamos libres*.

Ningún poema ha tumbado jamás a un dictador

Los opresores ya no estaban al finalizar la década del setenta, y aunque «ningún poema ha tumbado jamás a un dictador», como expresara el poeta guatemalteco Luis Alfredo Arango, lo que tumbó a la dictadura fue la voluntad transformadora de las personas, de los poetas y de un pueblo. Con las palabras sencillas se le tumbó, con las pintas y poemas epigramáticos clandestinos en las paredes; la palabra fue el encuentro de un pueblo que aprendió a hablar y descubrió su identidad, no callando, sino diciendo y eliminando el miedo. El camino, ya trazado, les pertenecía a otros, los que vinieron; la herencia siempre fue poética y al alcance de todos se masificó la belleza hasta hastiarla, hasta quitarle su propio brillo.

Decir era demasiado fácil, nombrar fue un ejercicio de todos sin pensar en la frontera del misterio de aquello que se nombra. Siete «normas para escribir poesía» llegaron con la nueva época de los ochenta y Ernesto Cardenal las dictó como un canon entre los muros del Ministerio de Cultura de Nicaragua. Los mandamientos indicaban evitar la rima del verso, evitar términos abstractos, nombrar con nombres propios, activar los sentidos con las palabras, evitar los lugares comunes, simplificar el lenguaje y un mandamiento que aún los poetas de los ochenta sufren como un síndrome post-traumático: «Uno debe escribir como habla».

En aquel tiempo hubo un debate intenso sobre lo que se conoció como «la muerte de la metáfora». Ésta era defendida por Gioconda Belli, quizá le debamos a ella ese espíritu de contradicción. No lo digo como algo negativo, sino como una celebración de que «el ser se construye en las diferencias», como nos recuerda el filósofo nicaragüense Alejandro Serrano Caldera. Gioconda Belli intentó contribuir a la formación de una generación –sin que nadie lo notara– y temo que su búsqueda no fue comprendida.

Por otra parte, se abrió el debate sobre las nuevas formas de hacer cultura y se encaminó a las artes en función y al servicio de la revolución, como en países hermanos, donde se declaró «dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada». Grave error, porque lo que se logró fue transformar la poesía en rehén de un proyecto político.

Aquí empezó el debate sobre la poesía comprometida en un «país de locos», como decía Julio Cortázar, e incluso él se involucró en el tema, con una visión más abarcadora, sin duda. «El verdadero creador –dice Cortázar– es aquel que arroja una piedra al agua apenas siente que la superficie se estanca», pero también agrega: «El compromiso del escritor es esencialmente el de la literatura». Por su lado, Carlos Rigby, caribeño hacedor de poesía performática, expresó un día: «No existe la poesía comprometida, existen personas comprometidas». Pero este debate es más bien ilustrativo, pues aporta poco en la actualidad. Este debate murió con el neoliberalismo, en los noventa, donde las bondades y los excesos de la revolución sandinista se agotaron, junto a los ideales.

Los noventa: Diálogo incompleto

En la década del noventa las humanidades perdieron fuerza, el neoliberalismo obligó a cerrar muchos proyectos sociales y culturales; las universidades privadas florecieron y se adaptaron a los nuevos cambios y exigencias del mercado. Las artes perdieron su protagonismo y la carrera de literatura fue hasta clausurada en la Universidad Centroamericana (UCA), a falta de estudiantes

que demandaran dicha disciplina. Las instituciones públicas se privatizaron y la sobrevivencia llevó a «los hijos de la revolución» a coexistir en un nuevo panorama desolado, con los líderes revolucionarios lamentándose del fracaso y el lenguaje ausente en todos los sectores sociales. El fracaso del proyecto revolucionario dejó a muchos escritores viviendo en la nostalgia y anquilosados en su pasado, sin el carácter cuestionador de sus decisiones. El trauma fue insuperable para muchos y se fundó un autoexilio social, un murmullo quejumbroso de «todo pasado fue mejor» sin intentar comprender la ruptura, el error heredado a las nuevas generaciones.

Lo más trágico no fue perder el habla, sino dejar de buscarla a través de la comunicación con el otro, su «opuesto». Frente a la palabra rota y el diálogo incompleto, los escritores de los ochenta son casi imperceptibles, y la soberbia de unos (los que perdieron) y la de otros (los que ganaron las elecciones en los noventa) generó una amplia brecha, donde el péndulo humano aún desvaría, se mueve solitario sin tener conciencia de su naturaleza.

En esta etapa de las economías abiertas, el nicaragüense adquirió otra forma individual y olvidó el valor de la solidaridad; los escritores y poetas buscaron su propia sobrevivencia y dejaron de ser, sólo dirigidos por el mal entendimiento, por la falta de palabras, e intentándose encontrar en lo que queda de ellos, su interior, su abismo y laberinto donde ya el hilo para regresar al origen no existe. Determinados en seguir, pero indeterminados en encontrarse, el encuentro con sí mismos ha ocurrido por la vía de la interioridad, donde residen otras voces, las álgidas cenizas de algo desconocido.

El síndrome dariano ya no es el mismo, aquel que aseguraba que «el que no es poeta es hijo de poeta». Tanto daño ha hecho a nuestra poesía esta frase. Y si ahora el efecto es menos devastador que en los ochenta, esas palabras aún siguen perjudicando, frente a un espejismo inventado que carece de voluntad, disciplina y donde abunda un largo bostezo frente al conocimiento. El desasosiego es mayor, la falta de «voluntad de querer» se ha incrementado. De ahí los nombres de nuestra generación.

Desasosiego y Noluntad

Fue la poeta Gioconda Belli quien usó la palabra «desasosiego» en 2005 para describir a un grupo de poetas nicaragüenses que comenzamos a publicar a inicios del nuevo milenio. Para entonces, Gioconda consideró que el mundo abstracto de la construcción de propuestas de nuestra identidad era el del desasosiego, un mundo –afirmaba– sin guía ni propósito, cuyo viaje interior se dirigía hacia la desilusión o hacia la aparente fatalidad de la condición humana.

Posteriormente, la poeta rusa-nicaragüense Helena Ramos nos llamó «Generación de Noluntad» porque, según ella, en la poesía de los jóvenes nicaragüenses predomina la voluntad de no querer prácticamente nada. «Dicen no a la manera anterior de amar, de hacer literatura y política», explica.

Esta conducta, la de no querer nada, se comprende mejor con la ausencia de paradigmas en la sociedad; aunque me atrevo a afirmar que en Nicaragua sí los hay, sólo se los debe saber encontrar.

También insistimos en la negación del diálogo, en la falta de coraje para enfrentar el trauma del fracaso histórico y en no asumir nuestro tiempo como la realidad que podemos transgredir. Sin duda, la falta de fe corroe el corazón de los poetas.

Es más seguro creer en la desesperanza –porque del tedio inexorablemente salva– que enfrentarse a la visión cambiante de nuestra sociedad. El resultado es una caída al vacío, pues hacia adelante no hay visión, y hacia el pasado existe una negación radical. Nuestra generación, treinta y un años después del triunfo de una revolución, permanece en el limbo. En nuestra generación los poetas sólo escuchamos aquello que nos conviene escuchar, nos adentramos en nuestra ruina porque en el exterior el vacío y la «determinación de la desesperanza» nos agigantan, y la única forma de recuperar la unión, no encontrada en la sociedad (debido a su fragmentación), es transitar por el vacío en sí mismo. Sin cuestionar dicho vacío y adaptándonos, de forma fatalista, nos entregamos al mundo de la «civilización del espectáculo», esa descripción acertada que ha hecho Mario Vargas Llosa sobre nuestra sociedad actual. El poeta de hoy se mimetiza, se adapta, no transforma. Y, sin embargo, es para el poeta aquello inexplicable

«simbolismo de nuestra vida dura», como expresa un verso del libro *No alcanza la vida*, de Gabriel Moreno Salmerón (Managua, 1978).

En muchos sentidos nuestra generación, que se origina en similares circunstancias históricas, y con la misma negativa del pasado, aún sin encontrarse, tiende instintivamente a construirse. Es decir, que aún fabrica su urdimbre; y en el patrón de realidad disociada entre sí, cada poeta elige sus referentes a su antojo. Una de las principales características de nuestra generación es que está disgregada y tiene menos idealismo. Es un grupo distanciado de cualquier militancia política, aislado de sí mismo, sin compromiso con nada y con nadie, y acentuado en lo que el intelectual nicaragüense Andrés Pérez Baltodano designa como «pragmatismo resignado».

Por otra parte, no es el estudio académico quien forma al poeta, sino la vida. «Vive porque la vida es la poesía más alta», nos dice Otto René Castillo, el poeta asesinado por los suyos en Guatemala. En Nicaragua se respira ese aliento, pero se excede. La vida no lo es todo, falta una disciplina o una guía que dirija el conocimiento; falta algo o alguien dónde «reclinar la cabeza».

Respecto de los nombres que protagonizan a nuestra generación sobresalen: Alejandra Sequeira (Managua,1982), Yaoska Tijerino (Managua, 1971), Andira Watson (Puerto Cabezas, 1977), Jazmina Caballero (León, 1979), Gema Santamaría (Managua, 1979), María del Carmen Pérez Cuadra (Carazo, 1971), Ulises Huete (Masaya, 1978), Carlos M-Castro (Managua, 1987), Emmanuel Detrinidad Barquero (Granada, 1978), Missael Duarte Somoza (Juigalpa, 1977), Daniel Ulloa (Matagalpa, 1973), Carlos Fonseca Grigsby (Managua, 1988), Luis Enrique Duarte (Granada, 1975), Ezequiel D'León Masís (Masaya, 1983), José Adiak Montoya (Managua, 1987), Gabriel Moreno Salmerón (Managua, 1978), Rafael Mitre (Matagalpa, 1981), Douglas Téllez (León, 1971) y Hanzel Lacayo (Managua, 1984).

Escritura a ciegas es el espejo de la poesía joven, que elige temas heterogéneos e intimistas como el amor, el erotismo, la angustia, la soledad, la muerte, el consumismo, la nada, la desesperanza, la poesía misma, la redención, entre otros.

Alejandra Sequeira, autora de *Quien me espera no existe*, se refiere en su poesía a la muerte, el tiempo, la urbanidad, y con poca frecuencia a la temática social. A Douglas Téllez, quien publicó *Inscripciones en una pipa sagrada para los muros del Empire State y otros poemas*, el aspecto que más le interesa abarcar es el desencanto: «No importa cuántos morirán en esta transacción del libro mercado. Confiaremos en la estabilidad del dólar», dice en el poema *Los hijos de la usura*. Y como en toda frontera, con un tono político, contestatario, pero sin panfleto, dice Emmanuel Detrinidad: «Nuestro amor no se vendió en los mercados, ni se prostituyó en revistas imporantes; ni recayó en demagogia salpicándose en panfletos reaccionarios. // Hasta ahora, alguien pronuncia un discurso a su favor, y ese soy yo». Un tema recurrente en la nueva poesía es la muerte como una experiencia insondable y unificadora; Hanzel Lacayo, en su libro *Días de ira* es quizá quien mejor ha expresado este tema. En un poema titulado *Respirando sangre* inicia el relato poético con una noticia sobre su madre, que «ha perdido todos sus cabellos» y va desentrañando en la intimidad su relación con ella: «¡Nada tiene color ni dimensión en este cuerpo blanqueado! / Si yo he de morir: / quiero que me entierren en ti y no en la tierra!».

Sólo logrando «imaginar al otro», nos recuerda Amos Oz, alcanzamos su comprensión y es acaso por la experiencia del dolor que se llega a la vía de su entendimiento. Otra forma de ver en el dolor la experiencia unificadora lo identifica María del Carmen Pérez Cuadra, cuando dice: «Conozco un dolor muy grande / Uno que abre y revienta por dentro».

Otro poeta, Luis Enrique Duarte, quien publicó recientemente *Es un clamor que aclara*, nos habla del pasado y la trampa del silencio que se transforma de voluta a llama. El autor traduce esta angustia en una palabra: fuego. También indaga y desentraña la trama del presente, los colores, los hilos de la efigie diaria, pero tras de sí encuentra «un abismo». Duarte nos habla del ser que renace, a pesar del esfuerzo que llevará reconstruir la ruina, que vuelve a nacer tras el fuego y quien obligado (o resignado) decide continuar. Quizá de ahí el título que relata la dicotomía, el contrapunto entre el dolor (clamor) y su epifanía (que aclara).

Hay también epifanía en la poesía de Ulises Huete, quien en un ejercicio de contemplación logra dirimir el dolor de las cosas y de

sí mismo. Es la mirada acentuada, penetrante y sin prosaísmo, quien decide ver de otra forma la cotidianeidad, la vida y su entorno: «Las copas desnudas / de árboles sedientos / no parecen de silencio tan amordazados, / un tenaz destello los redime / de su dolorosa opacidad, // el dolor, este inocultable, este que a todos nos acecha, / el que danza incansable tras los pechos, / por un instante se disipa».

La diversidad, lo que he venido expresando, también está presente en los estilos literarios, como el regreso al neorromanticismo de los sesenta y una búsqueda hacia el neoexistencialismo.

Otro aspecto que marca a nuestra generación son las múltiples lecturas referenciales de los autores. En el caso de María del Carmen Pérez Cuadra, Hanzel Lacayo, Alejandra Sequeira, Gema Santamaría y Yaoska Tijerino, las referencias literarias son Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Sylvia Plath, Anne Sexton, Elfriede Jelinek y Sor Juana Inés de la Cruz; y en el caso de Missael Duarte, Ezequiel D'León Masís, Rafael Mitre y Ulises Huete, las referencias son Rafael Alberti y los mexicanos Octavio Paz, José Gorostiza, Salvador Elizondo, José Carlos Becerra y Xavier Villaurrutia. También aparecen el existencialismo de Franz Kafka, César Vallejo, Jorge Luis Borges y un paisano inevitable a quien mencionamos antes: Carlos Martínez Rivas.

La identidad de nuestra generación, entonces, se construye por la poesía que llega de afuera, no por la voz más próxima: el exteriorismo. Y, sin embargo, «es», en su diversidad. Quizá la trasgresión de nuestra generación consiste en buscar otros horizontes.

Para esto tuvimos que llegar al hastío de la poesía realista y escrita «a como se habla». Por lo demás, la poesía tiene la virtud de acompañarnos en esta búsqueda, lo importante es no abandonarla –dice la poeta Claribel Alegría–, de lo contrario se vuelve tirana y nos abandona. Poesía necesaria para reafirmar quiénes somos y qué queremos, llegaremos en algún momento a invocar las palabras que darán luz a este siglo donde el hombre se ha separado del mundo. A los poetas nos corresponde, en medio de la desesperanza, encender el pabilo, llevar lucerna en mano, ver hacia delante y hacia los costados sin ignorar la huella que nos precede.

El poeta y su espejo
Francisco de Asís Fernández

A mi nieta recién nacida Andrea Camila

EL POETA Y SU ESPEJO

Hay una persona que vive en mi espejo
que se ha hecho con los momentos de mirarme,
y parece contener, por su edad, el costado perverso de mis sueños.
Hace años era diferente. Y el tiempo lo ha hecho otro.
Ahora da la impresión de haber renunciado a mucho
y no se le ve la belleza que le dio la juventud.
Parece que en el mundo que vive hace frío y comienza a llover.
El hombre que me sale en el espejo es reservado y reflexivo
y solo algunas veces repite mis palabras como en un eco sordo.
Me entristece que sus grandes pasiones le hayan arrugado la piel
y lo hayan ensombrecido con soledad, pensamientos de tristeza,
patas de gallina en los ojos y profundas ojeras.
Me dan miedo sus miradas de resignación y reproche
y su rechazo profundo a ser cómplice de la dicha y la mentira.
Su tono esta hecho de pensamientos y no oye mi guitarra,
y cada día se parece más a mi padre.
Tiene la cara de mi padre ya invadida por la tristeza.
No está de acuerdo con la disipación de mis trabajos y mis días
y me quiere más fiel a mi casa y a mis sueños.
El compara su mundo lleno de reflexiones
con el mío, que no tiene sosiego ni en la alegría ni en la tristeza,
ni en la verdad ni en la mentira, ni en la prosa ni en la poesía,
y me ve como un venado joven suelto en los riscos
en un paisaje de piedras y espinas.
Cuando se pasa su mano como un rastrillo sobre su pelo
pareciera que se quiere arrancar de raíz su parecido conmigo

y que ya no quiere tener mas mi imagen mundana
apareciendo inesperadamente para perturbar la riqueza de su soledad
en su recinto de clausura.

CON MI OTRO YO

Hay unos pasadizos secretos entre ese desconocido del espejo
y el perro rabioso que habita mi corazón y mis arrugas.
Arrinconado, me hipnotiza y me despierta desgarrado por el llanto.
Qué esconde su tristeza muda cuando pregunta:
¿Bailaste músicas imaginarias y no existió la felicidad de tu niñez?
¿Qué sabes de la separación de tus padres y del naufragio de tu familia?
¿Quién de los dos tiene el lado tierno
y quién el lado que sale de la boca del dragon?
Los peores demonios vienen en la falta de orgullo
en la soledad frente al espejo.
Te quitan la sangre del cuerpo, te mienten, te engañan, te traicionan,
y hacen que tu corazón sea ese perro rabioso
que se gana la vida abriendo muertos sin saber adónde encaja,
y atraviesa el maldito infierno para averiguar
que la poesía prohíbe que un dia se parezca a otro.

Este nuevo día me descubre que para poner a ese desconocido adentro del espejo,
sustituyeron el vidrio con ladrillos de agua transparente
construidos con los ripios sobrantes de los inmensos aguaceros del diluvio
y los deshechos de lagrimas de las tragedias familiares.

EL TEMOR DE LA MUERTE

Del temor a envejecer pasé al temor de la muerte.
De todo lo que gané en la vida
pasé al miedo incontrolable de perderlo todo.
A esta edad los arrepentimientos son pesadillas y fantasmas,
que llegan a la memoria y empeoran las noches, acosan y castigan.
Son una casa encendida con cuartos de memorias clausuradas
que se apagan y se vuelven a encender uno por uno,
con grandes zonas de tinieblas avanzando incontrolables.
Yo quise ser lo que fui
y no se si es muy tarde para ser lo que quiero ser.
Siempre me persigue la llama para que arda,
para que en mi vuelo me crezcan plumas blancas en el cuello y la espalda
y el sol me calcine y me derribe,
para que la poesía me extraiga la virtud
y me arroje íngrimo al desierto humano.
Pero ahora mi miedo animal es a la muerte,
a que ya no existan mi desesperación y mi abandono,
a que lo natural sea que mi yo sea mi nada
y me crezcan las uñas y el pelo en la soledad de la tierra
y mi cuerpo vuelva a ser un puñado de polvo;
miedo a que las agallas y locuras marchitas de mi vida
estén en ese puñado de polvo
y nadie las perciba en ese paisaje de la naturaleza de los pájaros,
o en los labios pálidos de una mujer indefensa.

MARINERO EBRIO

Hay canciones y perfumes que me cambian de nombre,
la ciudad donde vivo y los vigores y angustias de vivir.
Me ponen como un marinero ebrio en la tempestad
con el mar lleno de ballenas entre pecho y espalda,
con Odiseo sin ardides masticando sirenas bellas y marginales
y recitando exámetros para aferrar la lucidez.
Canciones de cuna y de ebriedades. Perfumes de mujeres y de flores.
El cielo se abre y el mar se parte.
Y uno embrocado, de la boca de los versos a la hoguera
con la rabia de las visiones y los sueños
posponiendo la basura, lo obvio, la sobriedad,
y la prosa hedionda de despertar por la mañana.

BORRACHERA DE MEDIANOCHE

Un tanto animal y un tanto poeta
el desperdicio de mi vida me sofoca,
igual que tocar una página blanca con las manos limpias.
Quisiera dormirme como un caballo que no sabe dónde duerme
para no ver las sombras que veo en la penumbra.
¿Las veo con mis ojos o están dentro de mí?
¿Qué me reclaman, qué quieren de mi mundo?
Me tocan como un mendigo toca a mi puerta
y yo toco sus manos con miseria.
Las veo y se me hunden los ojos
y la incertidumbre me sale por la boca.
Dejo las luces encendidas toda la noche
para no verlas venir con las manos vacías extendidas.
Lo que drago en mi memoria me hiere con filos usados.
Son las costas rocosas por donde pasé siendo príncipe y mendigo,
intentando salvarme de Hiroshimas, Julietas y Ofelias.
Sueño imaginaciones y pesadillas
y no logro domar las bestias salvajes de mi memoria.
Ella aparece como un viento violento,
como un insecto tierno sobre las nubes metido en mis sueños.
Alli veo que mis amores solo se comparan a los de las películas,
pero sin el crayón oscuro sobre la cara del rencor,
sin la cara del suicida lanzada a la oscuridad.
La atmósfera de las películas de mi vida
tiene piel de fauno, incienso, petalos, fuentes de Trevi,
un músico desquiciado traveseando las cuerdas de los angeles
y un capitán Lamparilla arrollado en el cruce de las vías del
ferrocarril.

Pero ahora soy un cimarron arisco en odres viejos
y le tengo miedo a la soledad y a una vejez miserable.
Ahora soy un modelo viejo del 45 descontinuado
que no quiere deshacerse de mucha basura,
ni siquiera de los malos amigos miserables,
ni de las musas ineptas,
ni de los poetastros racionales y encantadores desnudos de virtudes.
Todos ellos son mejores que nada
en este país que tiene mas fusiles que palomas. ©

Poemas

Daisy Zamora

PRIMAVERA

Contemplo los ciruelos:
llamas liláceas, antorchas en las calles.

Belleza efímera
            y frágil
como el totí alirrojo
        que cruza el Lago Norte.

INSTANTÁNEA

De la mano de su novia
 lirio azucena junco

el muchacho ciego cruza la calle.

La luz del sol poniente
dorándole la espalda
como hoja de otoño.

A LA INCIERTA LUZ

A la incierta luz de este octubre lluvioso
compartimos el desayuno cotidiano.

Un escándalo de heliotropos y jazmines
alborota de aromas el verdor del jardín.

En el aire húmedo flota el pregón
del vendedor de leche agria.

Nuestra plática carece de importancia,
pero atesoro cada palabra tuya.

Se nos acaba el tiempo,
pronto se nos acaba
madre.

ALMENDRAS DE JORDANIA

Después de tantos años,
qué golpe oscuro al alma,
cuánto de lo perdido
regresa a la memoria
de aquellas celebraciones inocentes
de dientes de leche y bocas puras,
        al entrever fugazmente
        los óvalos de almendras
        como hostias níveas

en una dulcería que miré al pasar.

SEXTO CUMPLEAÑOS

A Jorge Dionisio

Cuando cruzaste el umbral
de tus seis años
llegaron a buscarte:
un zorrillo y un mago
dos conejos bandidos,
un puercoespín, un dragón
y varios dinosaurios.

En su afán por aplazar la despedida
querían entregarte:
una pócima
un tesoro
una flor mágica.

Pero el intento fue inútil.
Ya no era posible retenerte.

Ansioso por crecer saliste hacia la vida
y ellos no pudieron darte alcance.

Y lloran indefensos, porque pronto sabrás
que nunca hubo tal mago,
ni puercoespín, ni conejos, ni dragón, ni nada.

Que sólo eran guijarros, bolitas de colores, caracoles
conchas del mar, botones viejos.

LA MUCHACHA EBRIA

Sale de la licorería.

El cielo nublado y pálido
como su rostro

(nubes negras en el horizonte gris)

Hay restos de belleza en ella
como ruinas

esta joven,
ojos huecos en el vacío

cruza la Avenida Diecinueve
en el aire de la mañana

aferrada a una bolsa de papel kraft
que encierra un mundo
donde ella se hunde

se eclipsa

como la luna en la noche más oscura.

ANITA

Que vino de Estocolmo a Pescadero
cuando el pueblo tenía: una calle la iglesia
                                        un bar una farmacia.

Ahora es vieja. Pero fue bella. Tanto
como la Ekberg, la de *La Dolce Vita.*

Las cosas que uno hace por amor: Estupideces, dice.

Pero él era de los aliados que salvaron a Europa
y estábamos eufóricos por el fin de la guerra.

Yo era sólo una muchacha sueca y él un héroe
hermoso como la estatua de un atleta o de un dios.

California era la Tierra Prometida. América
la joven, la pujante, la rica. Imaginé San Francisco,
Los Ángeles, y Hollywood constelado de estrellas.

Un continente de fábula al otro lado del mar.

A la semana ya estábamos casados. Apenas nos conocíamos
pero yo era feliz. Lo fui mientras duró la travesía.

Y me trajo directo a Pescadero. Una vez me llevó
a conocer Los Ángeles. Tres veces, quizás, a San Francisco.

No aprendí a manejar. Para qué, dijo él.
Si Pescadero es pequeño y yo puedo llevarte a todas partes.

Ahora es viuda. Tiene dos hijos.
Del marido no habla y no quiere acordarse.

Su casa queda cerca. Sólo cruza la calle
y viene a tomar martinis a este bar
arropada en una bata y en pantuflas.

Se acomoda la bata. Ordena otro martini.
Hunde los pies en las pantuflas peludas.

Baja la cabeza, suspira, cierra los ojos.
Parece que va a llorar, pero no llora.

Chasquea la lengua. Sonríe.
Él era afilador de cuchillos, dice.

Alza su martini de la barra
y bebe.

LA SUICIDA

Si el marido era el presidente del Banco Central
Si vivían en una mansión
Si era campeona de volley-ball
Si todos dicen que era muy alegre
Si era elegante y guapa
Si tenían unos niños preciosos
Si de lejos parecían felices...

¿Y cómo fue que dicen que se pegó el tiro? ©

Como dice Delgadillo

Carlos Fonseca

«Hoy procura que aquella ventana que mira a la calle
en tu cuarto se tenga cerrada
porque no vaya a ser yo el viento de la noche...»
Fernando Delgadillo

Y así, como dice la canción: tené miedo de mí.
Asegurate de tener hoy tu ventana cerrada
no vaya a ser yo el viento de la noche
y entre por allí.

Si en estos días está lloviendo
que no se te olvide el paraguas en casa
no vaya a ser yo la lluvia
que cae para deslizarse entre tus ropas
y recorrerte, sin que te des cuenta,
gotas de lluvia,
todo el cuerpo.

Tené miedo de mí.

Cuando viajés con él a otro país
y mirés a uno de esos extranjeros
que siempre te gustaron
tené cuidado, acordate de este poema,
no vaya a ser que yo haya mudado de rostro
y de cuerpo para olvidarte
y sea ese extranjero que tanto te gusta
viviendo en un país extranjero una vida extranjera
y te seduzca y te haga mía
mientras vos creés que eso es una aventura.

Cuando él te lleve al mar en verano
te repito: tené cuidado.
No te prometo nada.
Pero no vaya a ser yo el sol
bailando y haciendo piruetas en tus piernas
cuando vos sólo te querés poner morena.
No vaya a ser yo el mar que quiere besarte los pies
lamértelos
cuando des tus caminatas con él
y hasta suba a tus rodillas y si decidís bañarte
suba más...

Tené miedo de mí.
No vaya a ser.

YA NO EXISTEN TUS MANOS

El tiempo que llevo sin que me toqués
es la edad de mi cuerpo.
Es la vejez de mi cuerpo.
Tengo veinte años y me aparecen arrugas en el espejo
desde que ya no existen tus manos.
Mañana se me caerá el pelo
y al día siguiente la risa me amanecerá rígida y desdentada.

DECIR TU PIEL

Ya dejabas de ser un poema mío
o una epifanía de las noches feroces
en que no dormí ni un segundo.

Ya todas las cosas volvían a su vieja opacidad
y la noche volvía a ser esa misma noche inefectiva
que era antes de conocerte
con estrellas que parecen bombillas del cielo que ya no funcionan
zumban y se apagan y se encienden intermitentes
ah la noche previa al descubrimiento de tus labios, de tu boca
porque la cosa más simple
hasta la cosa más inútil
si la pongo en tu boca
se salva.

Pero ahora
ahora tengo que escribir
que he guardado tu última caricia
en todo el silencio que había existido entre nosotros.

Que tengo el cuerpo lleno de sombras de dulces cicatrices
que dejaron tus manos tus labios y tu lengua.
De murmullos de las multitudes en que nos perdimos
de ecos de tu voz de susurros que quedaron allí
con la sensación de ser escalofríos en mi cuerpo.
De caricias desplomadas
en el momento justo antes del tacto
de cada uno de tus besos que todavía me besan

todos a la vez como si en el espacio entre tus labios
y mi cuerpo algo les dio vida y ese algo ya no puede cesar.
Tengo el cuerpo lleno de todas tus risas y sonrisas
que se ríen y me sonríen todas a la vez
como si yo pudiera soportar tanta explosión de belleza.

¿Qué hago ahora conmigo?
Y con este brazo y esta mano y estos dedos
que dibujaron las líneas de tu rostro.

¿Qué palabras
que no estén desgastadas ya
por tantos siglos de literatura
puedo usar para hablar de tu piel?

Decir tu piel como la nieve
interminable en un poema
de Robert Frost.

Decir
tu piel que dejó angustias en mi cuerpo
como flores.

Que hizo que se fueran a estrellar en la nada
mis soledades.

Tu piel tu piel tu piel
y estas visiones de vos
y esta eternidad que descubrimos los dos
en unos días breves.

Porque hoy no hay nada más que eso
nada más que tu voz llamándome desde el recuerdo
como un fuego.

Y mientras escribo estas líneas
mientras me pregunto qué hacer conmigo mismo ahora
estos días estas noches me voy convirtiendo

en pequeñas cosas para huir
de tanto pasado convertido en presente.

Yo soy la pupila asombrada de alguien
que por primera vez te ve.
Soy el llanto del hijo que tendrás
con otro dentro de unos años. Soy
las llaves de casa que perdiste y nunca encontraste
soy el desconocido que iba sentado frente a vos
cuando descubrías Europa y que nunca miraste a los ojos.

Soy un día caluroso
de un verano cualquiera
que no recuerdas de tu vida.

Soy todas las cosas que no conoces
pero que están allí, amándote en silencio
como yo
ahora que estás lejos.

LA ÚLTIMA PALABRA

A Mónica

Cuando no hayan más poemas.

Cuando no hayan más poemas
y el amor no se pueda cantar
con el corazón hinchado–
¿Qué vamos a hacer?

Cuando la metáfora
se haya secado toda
cosa fea envejecida
y no hayan otras palabras
para describir que tus ojos
se posan sobre los míos que
tus ojos se posan sobre los míos.
Sin poder decir como las flechas
en el cuerpo de San Sebastián
o como... «a tus ojos hay que amarlos
como a dos personas distintas».

Para entonces
no sé cómo tus manos
van a poder coger lo cotidiano
mancharse de suciedad equivocarse
dejar algo caer y seguir siendo eso
que son hoy: pájaros
pájaros livianos

que migran desde el ayer hasta mí
y todo mi cuerpo es una enorme soledad
con ojos manos y pies
sin ellos.

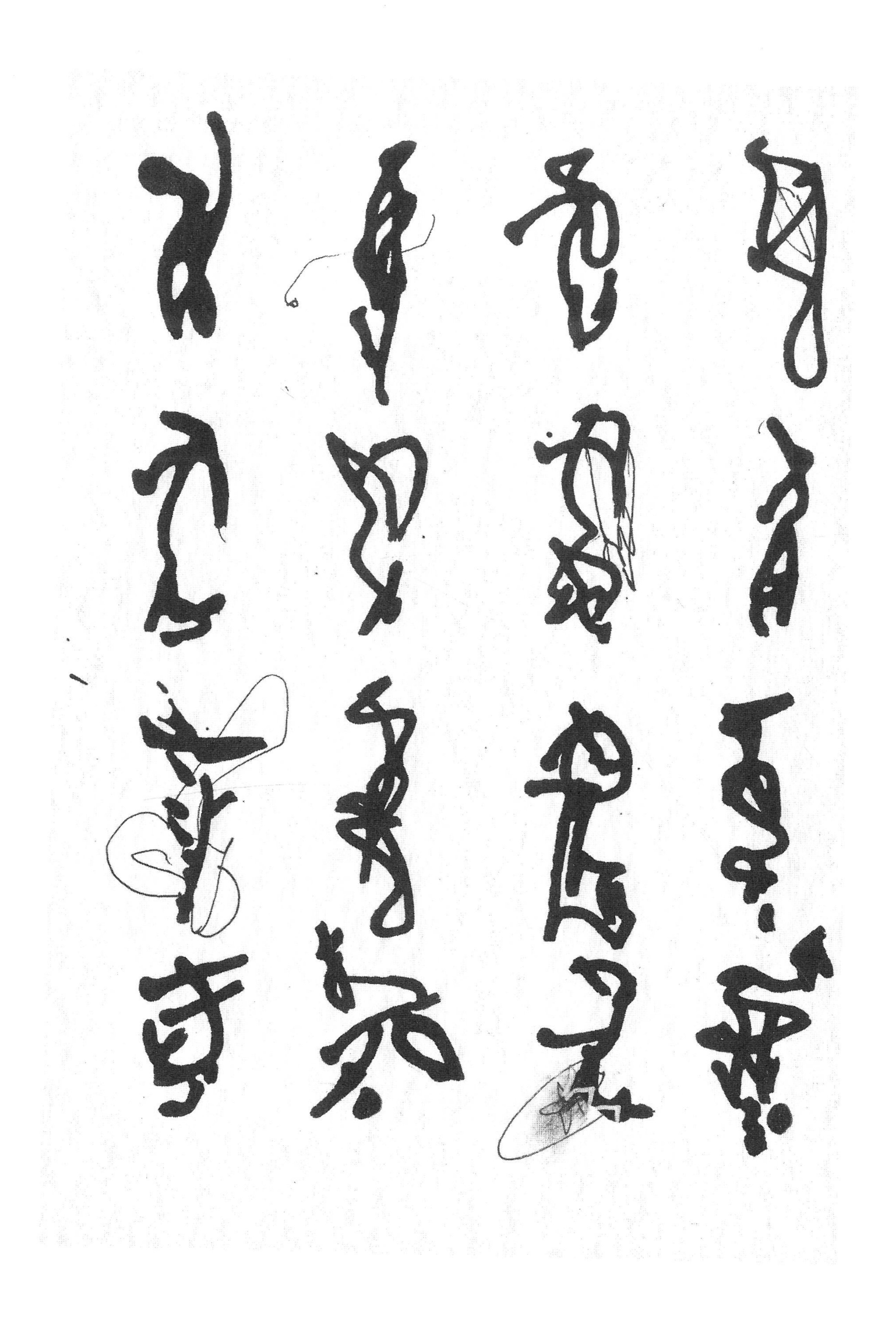
Cuando no hayan más poemas

y si conservas para entonces
esa sonrisa
talvez aún haya poesía

voy a decirte
te acordás de entonces
del carmesí de entonces
del poema
hecho para que tu cuerpo desnudo en
el tiempo no envejeciera.
No para que formaras parte
de ese grupo de mujeres
donde están las eternas morenas de Gauguin
y las eternas pálidas de Renoir.
Sino para que seas el último beso
la última mirada en la larga tradición
de la poesía amorosa.

Para que contigo se acabe el amor
y la poesía al fin encuentre su lugar
su lecho definitivo
donde no haya nada más que escribir
que Mónica, Mónica y Mónica.


Punto de vista



José Emilio Pacheco y los animales

Álvaro Salvador

Coincidiendo prácticamente con la concesión al poeta mexicano del Premio Cervantes 2009, han aparecido en España dos nuevos libros de José Emilio Pachecho publicados por la editorial Visor: *Como la lluvia* y *La edad de las tinieblas.* El primero de estos dos volúmenes es en realidad una compilación de cinco libros de poemas escritos desde que Pacheco publicó la última edición de su poesía completa, *Tarde o temprano.* Los títulos de esos libros son: «Los personajes del drama», «Como si nada», «El mar no tiene dioses. Ciclos y secuencias», «Celebraciones y homenajes» y «Los días que no se nombran». Podríamos decir que los poemas incluidos en la primera sección, «Los personajes del drama» ofrecen alguna novedad como el poema teatral que abre la sección, «El señor Morón y la niña de plata...», combinado con textos narrativos y otros de distinta índole, que los poemas breves de la sección como si nada consiguen la precisión de las formas breves tradicionales, inlcuida el haikú japonés, que en la tercera sección (o tercer libro), «El mar no tiene dioses» los poemas se estructuran en secuencias poemáticas con lo que, podríamos decir, que los testos poéticos propiamente dichos se multiplican, que en «Celebraciones y homenajes» Pacheco rinde pleitesía a sus maestros más queridos del Modernismo y del Siglo de Oro de las letras hispánicas o que, finalmente la última sección, «Los días que no se nombran» constituye una reflexión, una meditación sobre la vejez, el paso del tiempo, el deterioro, la enfermedad y la muerte. Pero en realidad, lo cierto es que los poemas de cada uno de los libros de este libro, responden fielmente a lo que cabría esperar de un poeta como José Emilio Pacheco. Algo similiar podríamos

---

José Emilio Pacheco: *Como la lluvia*; *La edad de las tinieblas*, Ed. Visor, Madrid, 2009.

decir del otro volumen, *La edad de las tinieblas,* su estructura responda a una tradición que Pacheco, lector de Baudelaire, lector de Rimbaud, de Darío, de Casal, cultivó ya con indudable maestría en alguno de sus libros anteriores como *Desde entonces* (1980), *El silencio de la luna* (1994) o *La Arena Errante* (1999).

1. La poesía de José Emilio Pacheco

A comienzos de la década de los 80, un estudiante norteamericano llamado George B. Moore escribió a José Emilio Pacheco, tras leer con apasionamiento su obra publicada hasta entonces, un largo telegrama de diez páginas con el que intentaba entrevistarlo. Conmovido por esa muestra de admiración y fervor por su obra, Pacheco le contestó con un poema titulado «Carta a George B. Moore en defensa del anonimato», que más tarde incluiría en su libro *Los trabajos del mar* (1983). El poema, una de las poéticas más esclarecedoras por él escritas, señala con precisión el lugar preferente que el lector ocupa en el quehacer literario de José Emilio Pacheco: «No sé por qué escribimos querido George. /Y a veces me pregunto por qué más tarde /publicamos lo escrito. Es decir, lanzamos /una botella al mar, harto y repleto /de basura y botellas con mensajes».

Una botella al mar es, sin duda, una llamada de auxilio que se lanza hacia no sabemos quien o quienes. El lector, por tanto, ocupa en esta preocupación un papel tan central que en gran manera condiciona el desarrollo y la construcción de la obra misma. Como el poema afirma más adelante: «Llamo poesía a ese lugar del encuentro /con la experiencia ajena. El lector, la lectora /harán o no el poema que tan sólo he esbozado».

Pacheco se inscribe en la gran tradición contemporánea de la poesía hispanoamericana. En su horizonte formativo están –¡cómo no!– Octavio Paz, pero también Jaime Sabines; Pablo Neruda, pero también Borges; Nicanor Parra, pero también Juan Ramón Jiménez, Ernesto Cardenal, pero también Machado: «Y yo quisiera como el maestro español/que la poesía fuese anónima ya que es colectiva/ (a eso tienden mis versos y mis versiones)...» En toda la larga trayectoria que se inicia con sus primeros libros de los años sesenta, *Los elementos de la noche* (1963), *El reposo del*

fuego (1966), calificados por la crítica como libros «tempranamente maduros», «impecables» y provistos de una «intemporal sabiduría», y que culmina con la reescritura de toda su obra en la segunda edición de *Tarde o temprano* (2000), Pacheco defiende la idea borgiana de la importancia de la lectura sobre la escritura: «La poesía que busco /es como un diario /en donde no hay proyecto ni medida».

Poesía no es signos negros en la página blanca.
Llamo poesía a ese lugar del encuentro
con la experiencia ajena. El lector, la lectura
harán o no el poema que tan sólo he esbozado.

Desde este planteamiento nodal, no debe extrañarnos que Pacheco haya sido incluido en la llamada poesía «conversacional» hispanoamericana y asociado con los poetas de los años 50 en España, que en cierto modo «son» también los poetas del 50 en Hispanoamérica. No obstante, Pacheco, lector de los clásicos y de los clásicos modernos de la lengua –el título de su libro *La arena errante* (1999) está tomado de un verso de Federico García Lorca–, traductor de los clásicos como Wilde, Eliot o Tenesse Williams, transeúnte brillante de otros géneros como la narrativa o el ensayo, no renuncia a la dimensión trascendente de la tradición poética de la lengua y de su propia cultura regional, mediata e inmediata. En esa misma carta al desenfrenado hooligan George Moore, Pacheco hace una afirmación reveladora:

No leemos a otros: *nos leemos* en ellos.
Me parece un milagro
que algún desconocido pueda verse en mi espejo.

No renuncia, por tanto, Pacheco al milagro en su frecuentación de la poesía, pero ese milagro se produce no por intermediación de fuerzas sobrenaturales o por la preexistencia esencialista de lo poético en la realidad o en la naturaleza, sino precisamente por su humanidad y por su artificialidad. Es por esta razón por la que Pacheco traduce los poemas de otros hasta hacerlos suyos, hasta transformarlos en otros, creaciones nuevas que puedan producir el milagro de ese reflejo inusitado. Por lo mismo es por lo que corrige hasta la saciedad, hasta la recreación y esencialización de sus

propios poemas. No por alcanzar ninguna clase de perfección formal, sino por «aproximarse» al milagro cotidiano de la poesía, que alguno entre los millones de desconocidos lectores puedan verse en el espejo de sus propios poemas:

En realidad los poemas que leyó son de usted:
Usted, su autor, que los inventa al leerlos.

2. Los temas

Se ha hablado de José Emilio Pacheco como un poeta del tiempo, un poeta cuyo tema, cuya preocupación central, estaría asociado al discurrir del tiempo y sus efectos. Y efectivamente los títulos de sus libros parecen apuntar en esa dirección: *No me preguntes cómo pasa el tiempo, Desde entonces, La arena errante, Tarde o temprano*, etc. Efectivamente, la preocupación por el tiempo, por «la fugacidad de lo vivido y el desgaste progresivo del mundo» es una preocupación central en Pacheco, pero yo diría que es algo más que una temática, podría definirse como un «espesor significante» que atraviesa transversalmente toda su obra, rellenándola de un sentido, de una lógica interna. Los temas, las temáticas son otra cosa. Como el mismo Pacheco señala en su poema «Prometeo»:

–No lo olvides jamás: hay otros temas.
¿Por qué obstinarse
en la fugacidad y el sufrimiento?
–me dijo Prometeo. Sus cadenas
resonaron de nuevo cuando el buitre
reanudó su tarea entrañable.

Admitamos que la preocupación por el tiempo preside toda la trayectoria poética de José Emilio Pacheco («El tiempo entero es muda mutación. Celebremos/ el peso de los años...») y admitamos también que como resultado de esta preocupación se suceden una serie de temáticas como, por ejemplo, la vocación elegíaca («Mi único tema es lo que ya no está. /Sólo parezco hablar de

lo perdido...»), el interés metapoético («ya no hay nada capaz de alimentarte, poesía. Muérete de ti misma...»), la vindicación de la naturaleza («Entre la lluvia cae una hoja que hace un segundo era nueva...), la de las cosas («El signo de las cosas es gastarse...), el canto al lugar arraigado («Muerta hoguera, tu tierra es de ceniza...) la conciencia constante del acabamiento («Cuando vuelva el cometa no estaré aquí».) Efectivamente, hay otros temas.

Si leemos la obra de José Emilio Pacheco seguida, de un tirón –como he hecho yo por primera vez para preparar este trabajo– advertimos a mitad de la lectura que aparece un tema recurrente, que se repite una y otra vez de una manera constante y obsesiva, yo diría –y pienso comprobarlo con las modernas técnicas de las que hoy disponemos– que es el tema que más se repite y que más variado cultivo tiene en la obra de nuestro poeta. Me refiero, como estarán adivinando, al tema de los animales. Desde la humilde hormiga al temible elefante, desde el repugnante cerdo a la doméstica mosca, desde el poético grillo al buitre ruin, desde la ballena a la sirena, prácticamente todas las especies de la tierra (los cangrejos, los murciélagos, los monos, toda clase de peces, los mosquitos, los halcones, los ratones, los leones, los tigres, los gatos, los pavos reales, los escorpiones, los búhos, los sapos, los elefantes marinos, las mariposas, los gorriones, las langostas los zopilotes, los caballos, las arañas, las avispas, los gorgojos, los esfex, los saltamontes, las mantis religiosa, las luciérnagas (cocuyos), las chinches, las ratas, los reptiles, los anfibios, los lobos, los pulpos, los jabalíes, los perros y las perras, las salamandras, los caracoles, los patos, los manatíes, las ostras, los colibríes, los erizos, las cigarras, las culebras, las pulgas, las medusas, los periquitos, las hormigas rojas, los lirones, los topos, los corderos, las abejas, las hienas, las termitas...) incluso los microbios, los bacilos, los invertebrados, los protozoos, las amebas, tienen su poema. Algunos de ellos más de un poema y más de dos, y muchos intervienen en poemas cuya temática no es directamente zoológica. No es de extrañar que en 1985, Pacheco publicara un *Álbum de zoología*, editado por Jorge Esquinca que ha tenido sucesivas ediciones acompañado por las ilustraciones de Alberto Blanco y Francisco Toledo, hasta la quinta de 2007. A pesar de todo, cuando la crítica habla de los animales en la obra de José Emilio Pacheco siempre

los califica de modo tangencial, interpretándolos como vehículos alegóricos, sentencias morales, temáticas, pretextos para la intención del autor que «no hablan de sí mismos», argumentos de fábulas renovadas que proporcionan un ejemplo práctico de conducta, espejo en el que aparece el rostro de la especie humana, pretextos para que el poeta elabore su «visión de lo caótico», ejemplos de mayor humanidad que la de los propios humanos, o bien alimañas que colaboran a la denuncia de la degradación del mundo o que son agentes del castigo que la naturaleza infringe a los seres humanos, etc., etc. Pero creo que no se ha analizado con detenimiento el lugar preferente que los animales ocupan en la obra de Pacheco.

La tradición de literatura zoológica es muy antigua. Ya en los albores de lo que hoy entendemos por literatura, cuando ésta se confundía con los discursos sagrados de las religiones, en la Edad Media, tuvieron gran predicamento los «Bestiarios». Estas obras, generalmente ilustradas, consistían en un compendio de bestias e incluían la descripción no sólo de animales sino también de plantas y rocas. Su sentido era directamente alegórico, es decir, a la ilustración de cada una de estas bestias acompañaba una lección moralizante, reflejando la creencia de que el mundo era el pálido reflejo del otro mundo, del mundo celeste de la divinidad y que, por tanto, cada ser vivo era la representación imperfecta de su modelo celestial. El ejemplo más significativo de esta concepción del mundo era el pelícano, del que se decía que alimentaba a sus polluelos abriéndose su propio pecho y dándoles a beber su propia sangre, y se presentaba como la representación de Jesucristo. Una realidad entendida como reflejo de la Palabra de Dios tenía que ser necesariamente dual, por esa razón había bestiarios «positivos» que recogían todos aquellos animales como la paloma, el pez, las cigüeñas, las águilas, los leones, etc., de significación positiva en el cristianismo y bestiarios «negativos» que recogían animales relacionados con lo contrario de la divinidad, con las tinieblas del mal: la serpiente, el mono, la liebre, la cabra, etc. Además, la tradición proveniente de las culturas precristianas, sobre todo de la grecolatina, hizo posible la aparición de los llamados bestiarios «mitológicos», llenos de animales fabulosos o fantásticos como las sirenas, los grifos, dragones, arpías, centauros,

etc. Es evidente que en estos bestiarios la representación simbólica que los animales efectúan remite siempre a un ámbito imaginario, sustentado en un corpus de creencias religiosas, es decir, en un sistema alegórico, o bien en un sistema de supersticiones legendarias, muy codificado por la tradición.

Los bestiarios no son fábulas. Las fábulas reaparecen precisamente cuando la sacralización de los bestiarios deja de ser pertinente en unas sociedades que están culminando su largo proceso de desacralización. Y toman los modelos de la antigüedad clásica porque en ellos se apreciaba una clara separación entre el mundo de los hombres y el mundo de los dioses. Las fábulas modernas tienen un fuerte contenido didáctico y moral ya que están pensadas, como diría Samaniego, fundamentalmente para «instruir deleitando». Instruir elaborando ejemplos morales con narraciones sobre animales que puedan ser aplicables a los seres humanos. Es decir, a través de un procedimiento analógico.

No es de extrañar, por tanto, que algunos críticos hayan definido la poesía de Pacheco como alegórica o analógica (Debicki o Thomas Hoeksema) con un criterio crítico decididamente ahistórico. Sin embargo, pensamos que el abundante inventario zoológico de José Emilio Pacheco se inscribe dentro de un marco estilístico mucho más complejo, que contribuye decisivamente a tejer, a dibujar, la lógica interna de su discurso poético. Como hemos visto anteriormente, la temática zoológica no aparece aislada en la obra de nuestro poeta ni tampoco desconectada del resto de sus preocupaciones. Los poemas dedicados a animales pueden englobarse, a su vez, en una preocupación más general que podríamos definir como naturista o, para ser más exactos, ecológica. En esta inquietud ecológica se engloban también los poemas de cosas y, por supuesto, la mayoría de los dedicados al «arraigo del lugar», a México o a la ciudad de México.

Cuando José Emilio Pacheco habla de los animales o hace hablar a los animales, el discurso que surge no es la alegoría de ningún espacio ideal o anhelado ni tampoco, exactamente, la analogía moral de un discurso moralizante o didáctico. Él mismo ha dicho que nunca se planteó esos temas zoológicos de un modo intelectual y coherente, sino que desde siempre, desde que coleccionaba las estampitas que daban con los chocolates y que había

que reunir en álbumes, él se interesó por los animales, por su «otredad, su silencio, su inmutabilidad», porque «nunca vamos a saber qué piensan, cómo ven el mundo». Esa curiosidad, la de saber qué piensan y que opinión tienen sobre el mundo es seguramente la que, a los ojos del poeta, los hace hablar y actuar como personajes en sus poemas. Esa curiosidad, esa preocupación por los seres vivos es la que funcionará como *deus ex machina* de esta fructífera vertiente de su obra poética. Porque, como él mismo ha dicho tantas veces, lo único verdaderamente importante es lo «vivo», los «seres vivos»:

> Y sin embargo amo este cambio perpetuo,
> este variar segundo tras segundo,
> porque sin él lo que llamamos vida
> sería de piedra.

3. La vida de los animales

Podemos tomar como ejemplo el tratamiento que Pacheco da a un animal tan insignificante y sin embargo tan presente y, en muchos sentidos, tan determinante en la vida de los seres humanos: la mosca. En el poema «Las moscas» de *Islas a la deriva* las moscas son testigos del encuentro amoroso de dos amantes, el personaje poético y su compañera: «Mientras yo sobre ti, tú sobre mí,/ los dos al lado/ dos alados insectos se persiguen/ Obscenamente sobrevuelan el lecho, /miran zumbonas o tal vez excitadas». A continuación el hablante intenta ponerse en el lugar de las dos moscas mironas, como si se tratase de un voyeur que juzga lo que ve desde su perspectiva, punto de vista que tendrá un desarrollo posterior como veremos, en otro poema: «Para él no eres sin duda la más hermosa y deseable. (Tal un lirio entre las espinas/ es su mosca entre muladares./Los contornos de su trompa son como joyas, como púrpura real sus vellosidades.)[1] //¿Despreciarían/ sus

---

[1] Estos versos son manipulaciones de algunos otros entresacados del *Cantar de los cantares* de Salomón, según versión del propio Pacheco. (*Como el lirio entre los espinos/ así es mi amiga entre las doncellas./ Los contornos de tus muslos son como joyas...*)

ojitos poliédricos nuestros cuerpos...» Al final, tras un vuelo glorioso, inspirado también en el *Cantar de los cantares* («grandiosas como ejércitos en batalla») se marchan al cielo raso de la habitación para fornicar también como sus vecinos humanos.

Años más tarde, Pacheco escribe una secuela de este poema titulada «La mosca juzga a Miss Universo», que se publica en *La Arena Errante,* en la que las dudas sugeridas en el primero se transforman en certezas, a las moscas les parecemos tan repugnantes como ellas a nosotros: «Miren a ésta./ La consideran hermosísima./ Para nosotras es horrible./ Sus piernas no se cruzan ni se erizan de vello./ Su vientre no es inmenso ni es abombado.// Su boca es una raya: no posee nuestras protuberancias extensibles./ Parecen despreciables esos ojillos/ en vez de nuestros ojos que lo ven todo». De la fealdad del cuerpo, el monólogo interior de la mosca pasa a la fealdad del alma: «Si hubiera Dios no existirían los humanos./ Viven tan sólo para hostilizarnos/ con su odio impotente». Y en la conclusión, la mosca severa, la que juzga negativamente a los seres humanos, se tiñe de compasión al comprobar que no tienen alas y que, por eso, «se arrastran en el infierno».

En principio, tanto en uno como en otro poema, parecería que estamos ante una fábula en la que con el pretexto de adjudicar por analogía a las moscas una capacidad de pensamiento y de lógica parecidas a las de los seres humanos, estas emiten un juicio moral sobre los mismos, teñido a su vez de analogías, a través del cual el lector recibe una lección moral. Sin embargo, si nos paramos a reflexionar sobre esto nos daremos cuenta de que estos poemas tienen sólo la apariencia de las fábulas tradicionales, porque ¿qué lección es la que nos proporcionan estos dos poemas? ¿Qué las moscas hacen el amor como los humanos y les llama la atención ver a los seres humanos hacerlo como a nosotros nos llama la atención una mosca encima de otra? ¿Qué a las moscas seguramente les pareceremos tan feos, tan monstruosos como ellas a nosotros?¿Qué les parecemos tan molestos, tan hostigantes, como ellas a nosotros? En estos poemas, las moscas no están ahí, no son para desvelarnos o hacernos comprender algo que nosotros no sabíamos de los seres humanos o de nosotros mismos, sino que las moscas aparecen fundamentalmente para hacernos ver o para

hablarnos de algo que nosotros no sabemos de las moscas, de esos seres vivos que son o que podrían ser las moscas.

Las moscas pueden ser también sinfónicas y así aparecen en el poema titulado «Impugnación del filisteo» de *El silencio de la luna* : «Tañen las moscas la canción de sus alas./ Pero mi estrecho gusto y mi incultura/ no me permiten apreciar su extraña armonía,/ encontrar placer/ en esos territorios de deleite/ que son forma pura...» Al final del poema, el insensible hablante, el personaje poético filisteo que no entiende a las moscas sinfónicas no tiene más arma crítica contra ellas que el terrible periódico. ¿Ironía sobre la crítica o sobre la dificultad de ciertas manifestaciones artísticas? ¿Ejemplo de la existencia de mundos incomprensibles?

Las moscas pueden ser también moscas sepultureras, moscas sepultureras azules. En la sección V del largo poema *Las ruinas de México*, escrito con motivo de la destrucción causada por el terremoto de 1985, los poemas 9 y 10 están protagonizados por estas moscas azules: «...vibra la danza de las moscas azules/ en esta que es ahora la ciudad de los muertos./ ...Qué democracia la de estas moscas azules./ Qué poderío el de las incansables que retan/ con el color y el zumbido./ Qué saber y gobierno los de estas moscas azules,/ hoy dueñas y señoras en el valle de México». No son ya ciertamente estas moscas, las antiguas mironas que señalaban la fealdad de los seres humanos haciendo sus graciosas y fabulosas comparaciones. Estas moscas se parecen más a los horrores de cualquier pesadilla en la que los sepultureros hacen desaparecer a los muertos devorándolos. Quizá porque antes las hemos visto revestidas del humor y la ironía características de los seres humanos, ahora su animalidad nos parece más terrible y horrorosa. Esta imagen de las moscas y el lugar en el que se encuentra conectan con otra de las temáticas más recurrentes en los últimos libros de Pacheco y en la que tiene un protagonismo especial los insectos: la visión apocalíptica del futuro (y del presente) surgida de la toma de conciencia ecológica. Al final, las moscas azules también mueren y son otros insectos, las hormigas, quienes toman el relevo en la cadena de la vida y de la muerte.

Los poemas de animales de José Emilio Pacheco, no sólo continúan la tradición de la literatura zoológica universal, sino que introducen en ella una nueva inflexión que se articula en el interior

de la lógica interna de su obra, contribuyendo a darle su sentido último. No creemos que esa perra. reina de la manada, del poema «Perra en la tierra» (*Los trabajos del mar*), esa perra que a fuer de ser poseída por todos los miembros de la manada se transforma en una diosa, en la «hembra eterna que lleva/ en su ajetreado lomo las galaxias, el peso/ del universo que se expande sin tregua», en el «centro de todo», en «la materia que no cesa», pueda darle ninguna lección a los seres humanos racionales, civilizados y judeocristianos. Es simplemente símbolo de la vida, del la vida amenazada en este «átomo errante que llamamos Tierra». Los poemas de animales de José Emilio Pacheco son alegatos sí, pero alegatos no de la racionalidad o la inteligencia humanas, sino alegatos ecológicos que claman por la vida de esos otros seres que habitan también la Tierra, la naturaleza aún viva.

Tanto en la «Carta a George B. Moore», como en otros muchos poemas, entrevistas y declaraciones, Pacheco siempre se ha confesado como un poeta discreto, un poeta que ha huido de las solemnidades, de las verdades absolutas, de las actitudes proféticas, de las certezas. ¿Qué mejor prueba de esa discreción, de esa actitud sincera, que ceder la palabra poética, la palabra amorosa, la palabra tierna, la palabra comprometida, a los hermanos animales, nuestros inevitables compañeros en esta aventura?

Bibliografía

BINNS, Niall, «Indicios del fin en la poesía mexicana. José Emilio Pacheco: entre el apocalipsis y la catástrofe», en *¿Callejón sin salida?: la crisis ecológica en la poesía hispanoamericana.* Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, págs. 111-132.

FERNÁNDEZ GRANADOS, José, «José Emilio Pacheco, la negra fábula del tiempo», prólogo a la antología *La fábula del tiempo,* México, Era, 2005, págs. 7-13. Se puede encontrar en la res en la revista *Espéculo* de la Universidad Complutense de Madrid: http:// www.ucm.es/info/especulo/numero23/pacheco.html

DEBICKI, Andrew, «Perspectiva, distanciamiento y el tema del tiempo: la obra lírica de José Emilio Pacheco», en *La hoguera y el viento: José Emilio Pacheco ante la crítica,* ed. de Hugo Verani, México. Era, 1993, págs. 47-71.

GARCÍA MONTERO, Luis, «Conversación con José Emilio Pacheco» en *La Estafeta del viento,* nos. 9 y 10, Invierno 2006, págs. 41-56. Exite copia en la red en la 2ª época on-line de la misma revista: http://www.laestafetadelviento.es/conversaciones/con-jose-emilio-pacheco#1

GORDON, Samuel, «Los poetas ya no cantan, ahora hablan: aproximaciones a la poesía de José Emilio Pacheco», *Revista Iberoamericana,* nº 150, 1990, págs. 255-266.

HOEKSEMA, Thomas, «Señal desde la hoguera: la poesía de José Emilio Pacheco», en *La hoguera y el viento...*, op. cit. págs. 73-99.

– «Islas a la deriva by José Emilio Pacheco», en *Latin American Literary Review,* 6-12 (1978), págs. 86-87.

MALAMUD, Randy, *Poetic Animals and Animal Souls,* New York, Palgrave Macmillan, 2003.

MILLARES, Selena, «José Emilio Pacheco: poesía y disidencia», en *La literatura ideroamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas,* ed. de Carmen Ruiz Barrionuevo, Francisca Noguerol et al., Salamanca, Universidad de Salamanca, págs. 1879-1886.

OVIEDO, José Miguel, «José Emilio Pacheco: la poesía como *ready made*», Hispámerica, nº 15, 1976, págs. 39-55; también en *La hoguera y el viento...,* op. cit. págs. 21-45.

VERANI, Hugo (ed.), *La hoguera y el viento: José Emilio Pacheco ante la crítica,* México. Era, 1993.

VILLENA, Luis A. (introd. y selec.) *José Emilio Pacheco,* Oviedo, Júcar, 1986.

La poesía metafísica de Guillermo Carnero: *Cuatro noches romanas*

Juan José Lanz

Guillermo Carnero (Valencia, 1947) ha conseguido a lo largo de algo más de cuarenta años desarrollar una escritura poética que teje una de las obras más interesantes, constantes y profundas de su promoción, a la altura de los mejores poetas de la segunda mitad del siglo XX. Cuando, tras escribir los poemas finales que cerraban su obra reunida hasta ese momento en *Ensayo de una teoría de la visión* (1979), su poesía llegó a un límite de la expresividad en que sólo se abocaba al abismo del silencio o a la reiteración, Carnero no tuvo empacho alguno en callar durante más de una década, para interrumpir brevemente su silencio con *Divisibilidad indefinida* (1990) y volver a callar nuevamente para reaparecer al final de aquella década con *Verano inglés* (1999), un libro rotundo que inauguraba un nuevo período en su poesía, continuado por *Espejo de gran niebla* (2002), *Fuente de Médicis* (2006) y su último libro, *Cuatro noches romanas* (2009), que constituye una unidad con los tres precedentes.

El último poema de *Espejo de gran niebla*, titulado significativamente «Ficción de la palabra», resumía, en evocación metapoética, la propia trayectoria del poeta fundiendo un verso de Valéry Larbaud con otro del soneto 102 de Shakespeare: «J'écris toujours avec un masque sur le visage, / I loved not less, though less the show appeared». Efectivamente el enmascaramiento como búsqueda de

---

Guillermo Carnero: *Cuatro noches romanas*. Tusquets, Barcelona, 2009.

una nueva forma de expresión de la intimidad, como modo de replanteamiento del intimismo, o más aún como modo de reconstruir, de inventar (de encontrar), una intimidad en disolución que sólo puede objetivarse en la alteridad de la máscara, resumiría la trayectoria poética de Carnero. Pero esto sólo indicaría la manifestación más superficial de una concepción de la poesía y de una cosmovisión, que rige el desarrollo de toda su escritura, que me atrevería a definir como metafísica, no sólo en el sentido en que adopta Cernuda, mirando al desarrollo de su propia obra, el término de la crítica inglesa, para referirse a aquella poesía, como la de Manrique, Aldana o el autor de la «Epístola Moral a Fabio», que «atiende con preferencia a lo que en la vida humana, por dignidad y excelencia, parece de una inmutable realidad superior» y que establece una «correlación entre las dos realidades, visible e invisible, del mundo», sino también en el sentido en que apunta Eliot de la capacidad de los «metaphysical poets» isabelinos de percibir, mediante una mente analítica que busca una equivalencia verbal para estados sentimentales únicos, una unidad en la dispersión. Tal como Helen Gardner señaló para los poetas metafísicos ingleses, sus poemas se caracterizan por introducir al lector en una idea o en un argumento, mediante una dimensión conceptista («conceit») que pone en relación de analogía, mediante la comparación o la metáfora, dos realidades disímiles, distantes. Lo característico de esa poesía metafísica va a ser precisamente su capacidad argumentativa mediante una mentalidad analítica que no se desprende de la percepción sensible, sino que aúna percepción sensible y argumentación intelectual como una unidad superior, lo que la distancia tanto de la argumentación filosófica como de la lírica en su sentido más estricto.

Cuatro noches romanas incide, sin duda, en esa dimensión metafísica de la poesía de Guillermo Carnero, para revelarnos su presencia a lo largo de toda su escritura. Desde su inicial *Dibujo de la muerte* (1967) («son aquí debajo / de la muerte», se leía en «Muerte en Venecia») hasta sus últimos poemas, la poesía de Carnero es una constante *meditatio mortis*, que hunde sus raíces en la tradición medieval de las *Danzas de la Muerte* y los *Triunfos de la Muerte*, pero también en las recreaciones artísticas de los siglos áureos. El supuesto culturalismo, más aparente en sus primeros

libros y más atenuado en los últimos publicados, así como la reflexión metapoética que han acompañado su poesía desde el inicio, no son sino manifestaciones externas de la reflexión profunda sobre la muerte que lleva a cabo toda su obra, sobre la vanidad de la existencia humana, sobre la incapacidad del arte, de la palabra poética, de testimoniar la existencia, de construir una obra en la que perdure algo de nuestra existencia, de perpetuar la vida. Si uno de los pilares de la estética de la modernidad se fundamentaba precisamente en la voluntad de permanencia del arte frente a la existencia, en la realización de una conciencia objetivada en la Obra, como pensaba Juan Ramón Jiménez, en la construcción de un orden superior en que dominara la belleza absoluta frente a la caducidad del mundo entorno, como idearon los simbolistas, como una manifestación más de la conciencia crítica del artista frente a la sociedad productiva y al materialismo imperante, la poesía de Guillermo Carnero se instaló desde el principio en una conciencia en disolución, en un discurso crítico que cuestiona en todo momento no sólo los modelos utópicos de perpetuación de la vida en el arte, sino también los modelos discursivos en los que dicha utopía artística encuentra cauce, con lo que toda obra de arte se transforma a sus ojos no en el monumento eterno que evocara Horacio, sino en un constante *memento mori*. Desde el primer momento, la única certeza que afirma la poesía de Guillermo Carnero es que el viejo ideal esteticista que aspira a la salvación de la vida en el arte no es sino una mera ilusión. Pero, al mismo tiempo, el poeta ha de afrontar la paradoja de ejercer un arte en cuyo fin último no cree, afrontar una escritura que sabe que siempre miente; y, sin embargo, su trágico final es asumir que sólo en ese ejercicio que sabe ilusorio cobra sentido su existencia, que *es* en cuanto que (se) escribe, en cuanto deviene escritura, aun consciente de que su escritura es pura ilusión. Es evidente que esa conciencia escéptica, descreída, que preside la escritura toda de Guillermo Carnero, es la que justifica la dimensión irónica de su poesía, su asunción de la escritura poética como mera representación. La metafísica de su poesía se funda paradójicamente en el escepticismo; y entiéndase que cuando hablo de metafísica no lo hago en el viejo sentido escolástico, sino en un sentido que implica también una dimensión (meta)lingüística y (meta)cognoscitiva.

Siendo la poesía de Guillermo Carnero, como viene a corroborar *Cuatro noches romanas*, una profunda *meditatio mortis*, su desarrollo no es, en cambio, circular ni reiterativo, sino que crece en profundidad, ahonda a cada paso hacia un estrato reflexivo más profundo y al mismo tiempo más desnudo, más libre de ornamentos. El propio poeta ha señalado reiteradamente que su poesía ha contado siempre con los mismos ingredientes, aunque quizás hayan cambiado en distintos momentos las proporciones y la relación entre dichos elementos; no en vano, en 1979, aludía el poeta al discurrir de su obra «no de modo lineal sino en espiral, es decir retomando siempre los mismos problemas según una trayectoria circular que se salva de ser viciosa porque en cada ciclo hay una mayor complejidad que sintetiza el anterior recorrido y relee esa síntesis de modo más abarcador». Con ello significativamente cada nuevo paso en ese proceso reflexivo no sólo conlleva una profundización mayor en los estratos reflexivos, sino una meditación sobre los propios procesos discursivos que propiciaron dicha reflexión previa, teniendo en cuenta que para un poeta como Carnero no hay meditación más allá del lenguaje que la produce, que el discurso en que acontece. En este sentido, es indudable que «muerte» es, si no un concepto polisémico, sí un concepto que va ampliando su campo significativo a la largo del discurso poético que teje la obra de Guillermo Carnero. Es evidente, pues, que aunque su presencia sea constante, «muerte» no tiene el mismo significado en *Dibujo de la muerte*, en *El sueño de Escipión*, o en *Fuente de Médicis* y *Cuatro noches romanas*; la reflexión sobre el objeto ha cambiado, se ha ido ampliando, a la par que los discursos en que acontece dicha reflexión.

Así, si *Espejo de gran niebla* era la respuesta escéptica y desengañada a *Verano inglés*, donde se manifestaba la certeza de la caducidad de la vida y la desaparición del amor, éstos encontraban en *Fuente de Médicis* una nueva vuelta de tuerca en que la reflexión previa se escenificaba en el diálogo con Galatea, como símbolo de la belleza y de la juventud, para poner de relieve el doble fracaso, existencial y estético, en cuanto que los ideales no logran conformarse. *Fuente de Médicis*, en su meditación sobre la vejez y la caducidad física, culminaba con una apelación a la muerte: «Llévame de la mano / a las aguas tranquilas». *Cuatro noches romanas* comienza precisamente con ese diálogo con la muerte:

–Después de tantos años escribiéndome,
hoy has venido a verme.
                              –Siempre supe
que hacia ti me llevaba mi destino,
cuando reconocía las huellas de tu paso
y la perennidad de tu gobierno.

Cuatro noches romanas es un libro unitario dividido en cuatro grandes poemas que marcan una cierta continuidad temporal en el texto, que lleva del encuentro nocturno con la muerte a su despedida con el alba. Todo ello mediante la escenificación de un diálogo, característico de las *disputas* y de la poesía moral medieval pero también de la barroca, entre el poeta y la muerte. Quizá el modelo de estos poemas dialogados más próximo en el tiempo y en el espacio cultural pueda encontrarse en los *Diálogos del conocimiento* aleixandrinos, aunque su planteamiento temático y su concepción hunde sus raíces en la estirpe poética de Góngora o de Mallarmé. También estos poemas de *Cuatro noches romanas* son, aunque en un sentido diferente del aleixandrino, diálogos del conocimiento. Aunque, sin duda, el modelo poético y temático más próximo es el *Diálogo entre el Amor y un viejo*, de Rodrigo Cota, datado en la segunda mitad del siglo XV y recogido en 1511 en el *Cancionero general*, de Hernando del Castillo, ya presente en una cita al comienzo de *Verano inglés*. Tal como lo define Gilbert Durand, el régimen nocturno en su variante *digestiva*, característico de los poetas místicos y de los románticos, es el ámbito de la imaginación emocional, de lo sublime como asumió Edmund Burke, de la anulación de la conciencia diurna en un ámbito de especulación superadora de contrarios. Roma, por su parte, es un símbolo evidente de la espacialización del tiempo; un espacio donde la Historia toma cuerpo a cada paso, donde la evidencia del tiempo se vive como angustia. Roma es la ciudad que se ha destruido y devorado a sí misma a lo largo de la Historia; símbolo de continua destrucción y renacimiento, de la muerte. Roma posee, así, en la tradición cultural un carácter simbólico, es un paisaje mítico construido desde la mirada cultural e histórica, que puede resultar incluso contradictorio: si bien es, por un lado, la «ciudad eterna», también es, por otro, la ciudad de las ruinas,

testigo de la fugacidad de la existencia y de la impermanencia de todo lo que alza el individuo con voluntad de perdurar. De este modo el título del libro alude simbólicamente tanto al tema objeto de reflexión como al propio modo en que se va a llevar a cabo dicha meditación. Cada uno de los cuatro fragmentos de esa larga meditación atiende aspectos complementarios, y no es extraño que cada uno de ellos parta de un espacio romano concreto en que el tiempo se adensa, puesto que uno de los ejes centrales de la *meditatio mortis* que desarrolla el libro se enuncia al comienzo del primer poema así: «¿Por qué persiste en ser inmortal el espacio, / indiferente al tiempo?» De este modo, cada uno de los poemas escenifica una modalidad del diálogo con la muerte y asume una espacialidad, tramoya última en que se teje el decorado, caracterizada simbólicamente por la presencia mortal. Cada texto, que alude en su título (excepto en el último caso) a un lugar de Roma, como símbolo último de la destrucción del tiempo y de la presencia continua de la muerte, va acompañado de una serie de citas paratextuales que determinan la propia teatralidad del poema y de la escritura y que remiten a los modelos dieciochescos o románticos que ilustran la meditación: Hölderlin, Leopardi, Shelley y Chateaubriand. El texto aparece precedido por un verso de la elegía XII de John Donne, alusivo al tema que va a desarrollar («Environ me with darkness whilst I write»), que se retoma al final del último poema, cerrando el periplo reflexivo: «En medio de mi noche / envuélveme en el manto de la tuya, / y sabré que por fin no duermo solo». Es esa oscuridad de la muerte pero también del ámbito nocturno que rodea toda la meditación, la que se pone de manifiesto desde el inicio del libro.

«Campo de' Fiori», el poema con que arranca el libro, alude a una plaza de Roma mandada construir por el Papa Calixto III a mediados del siglo XV, que se convirtió en eje de la vida política romana, pero también en lugar de ejecuciones públicas, como la de Giordano Bruno, quemado vivo en esa plaza en 1600. Convertido en la actualidad en lugar de encuentro de los jóvenes romanos, Campo de' Fiori se transforma en el espacio propicio para desarrollar una meditación sobre la fugacidad de la vida, bajo el tópico del *tempus fugit* («el tiempo vuela / sobre la fluidez de su corriente»), la pasajera celebración de la juventud («te tentaron /

otros campos de flores; / en ellas te tendiste, y mirabas el mundo / resumido en el copo de una nube»), que remite directamente a unos versos de «Leicester Square» en *Verano inglés* («me tiendes en la hierba donde se esfuma el mundo / resumido en el copo de una nube»), la memoria de un pasado que hiere el presente caduco. Dicha meditación se desarrolla mediante una serie simbólica que opone los «campos de flores», a los que alude el título y el espacio referido, a las «manchas de sangre» que deja la muerte, vista, en recreación de otro de los tópicos clásicos, como muerte interior, que nace con el hombre y le acompaña siempre en su existencia («estoy y estuve siempre en todas partes / pero nunca me viste»). Contemplada desde esta perspectiva, la memoria hiere el presente, porque aquellos que parecían «campos de flores», fulguraciones de una existencia feliz, no eran sino «signos de muerte sucesiva», se han transformado en emblemas de la muerte. El poeta (su figuración), que acude ante la muerte como búsqueda de un conocimiento ancestral que no se otorga, entregándose a ella en vasallaje, acaba constatando que no puede aspirar a ninguna «sabiduría» sino la de la impiedad que la muerte dispensa («no me pidas / un acto de piedad»). No hay posibilidad de olvido, «no puedes ampararte en un olvido / que no se te concede», porque la propia existencia conlleva la memoria hiriente del pasado y la conciencia de la caducidad presente. La muerte no otorga sabiduría, ni consuelo, ni alivio, sólo indiferencia y el dolor de sus huellas en el pasado, constante *memento mori*. El poeta, cuyo «corazón le pertenece a los muertos», como apunta la cita de Hölderlin que abre el poema, sólo puede clamar por la anulación de toda memoria, por la igualación de vida y muerte, por que la muerte borre todo trazo de recuerdo: «borra y esquilma de una sola vez / cualquier lugar cargado de recuerdos». Los «recuerdos» no son ya huellas de la vida, sino constatación constante de la muerte en la caducidad presente. Y, así, el poema sólo puede invocar ese proceso de anulación absoluta en la muerte, en el olvido, abrazo absoluto que en sí mismo se niega: «Arrastra mis recuerdos, que son manchas de sangre».

La segunda noche discurre lejos de la ciudad romana («Hoy no quería verte / entre las luces y el bullicio»), en el «Jardín de Villa Aldobrandini», situado cerca del Foro romano. El espacio del

jardín de la villa sirve de referente a otro *topos* clásico, como es el jardín del amor y su contrafacto en el canto de las ruinas («me atrae su ruina»), y permite la escenificación del diálogo con la muerte desde una perspectiva diferente, que analiza la desaparición del amor como consecuencia de la caducidad física, de la vejez, y paralelamente la imposibilidad del arte para eternizar el instante efímero, para captar la existencia en su fluir temporal. Amor y belleza (tanto de la naturaleza como del arte, como recuerda la cita de Leopardi que encabeza el poema) son, no obstante, necesarios para el ser humano, que, en eco eliotiano («human kind / cannot bear very much reality», *Burnt Norton*, I), no puede soportar («Pero el hombre no puede soportarla»). El «jardín del amor» se ha transformado ahora en un «sórdido huerto abandonado», y la muerte amada no es sino «el cuerpo destruido de una anciana / sin rostro»); la «tierna juventud» que otorga el amor, la belleza concebida como acorde armónico («Toda belleza en un perfecto acorde»), contrasta con la caducidad física de la vejez, con «la huida de la gracia de los cuerpos, / bultos deformes y grotescas máscaras / que un día fuimos jóvenes, armoniosos y elásticos». La armonía de la belleza efímera que podría salvarse en la realidad recreada del arte, en la creación, en el «jardín» frente a la «naturaleza», nos expulsa, en cambio, de ella. La belleza no permite ser habitada, no permite ser en ella, salvarse en ella, y la palabra no logra nombrar la realidad que aspira a nombrar, como de modo paralelo los amantes no logran permanecer en su unidad:

Desde siempre me ha importado
saber si en el desierto inabarcable
de la esterilidad de la palabra
hay un punto en que pueden dos miradas
encontrarse y decirse: somos una.

La realidad inaprensible, la fugacidad de la existencia y la incapacidad del arte para eternizarla, el amor que se frustra con la caducidad física, etc. remiten, de este modo, a una dimensión más profunda: la incapacidad de la palabra para nombrar y la consecuente fugacidad del sentido («palabras como velos», había escrito en la «Variación I. Domus Aurea», de *Variaciones y figuras sobre*

un tema de La Bruyère). La ruina a que alude el texto desde su comienzo, no es sólo la de la existencia (la pérdida de la juventud, la del amor...), sino la de su intento de plasmación en el arte, mediante las referencias mitológicas (Dafne o Aretusa), o mediante la construcción de utopías trascendentes, como la escenificada en el sepulcro de Alejandro Séptimo dando entrada a la puerta del Más Allá, o como el Pulcino della Minerva, de Bernini. Tres series de imágenes organizan en una correlación perfecta, como en la mejor arquitectura poética del barroco, la estructura del poema: las imágenes de la naturaleza y la constatación de su existencia efímera (el crepúsculo, la música, la ola, las hojas, el ave y la rosa, como correlatos de la tierna juventud); las utopías artísticas de permanencia (las metamorfosis de Dafne y Aretusa, el «edén acuchillado / que pintó Rafael en la Villa Farnesio», el sepulcro de Alejandro Séptimo y la escultura de la plaza Minerva); las imágenes de degradación de la decadencia humana (los harapientos que recorren el Acqua Paola, el Ponte Sisto, la Trinità dei Pellegrini, etc.). Cada una de esas series conlleva su reverso: la naturaleza existe pero carece de conciencia («Pero el crepúsculo, / las aves y las hojas, / si duran un momento, también lo desconocen»); el arte es incapaz de captar la realidad y la belleza nos expulsa de ella («La belleza / no será nunca en ti»); sólo permanece la decadencia de una existencia sin conciencia, abocada a su absoluta destrucción. El poeta, así, figurado en un «lince» que aspira a encontrar en la muerte una fuente de sabiduría («pero para mí / tienes sabiduría, tanta como concede / toda la edad del mundo»), de conocimiento, sólo encuentra la frustración, el fracaso de la desolación más absoluta, de la ignorancia. Y la muerte le aconseja: «renuncia, no preguntes», «vete y olvida / tanto amasijo de preguntas muertas». El poeta acaba, así, reconociendo su fracaso e implorando: «Quítame la conciencia o dame eternidad», paralelo a aquel deseo que expresaba en la noche primera, «borra y esquilma de una sola vez / cualquier lugar cargado de recuerdos». A la abolición de la memoria a que aspiraba la voz poética en el primer texto le sucede ahora la abolición de la conciencia. Si la muerte aparecía en el primer canto como memoria y como sabiduría en el segundo, acaba revelándose en cambio como olvido y como ignorancia absolutos.

La noche tercera, «Cementerio Acatólico», plantea una nueva escenificación del diálogo con la muerte, junto a la cual el poeta recorre sus escenarios artísticos en Roma, a través de la Via del Corso, antigua Via Flaminia en la Roma Imperial, para concluir el paseo en el Cementerio Acatólico de Roma, donde está la tumba de John Keats junto a la de su amigo el pintor Joseph Severn y el hijo de éste muerto niño, Arthur Severn. Una de las direcciones que suele tomar la tópica de la *meditatio mortis* en la tradición literaria es justamente una posición estético / literaria que muestra el enfrentamiento entre la muerte como concepto y la muerte como realidad. A través del texto, que se encabeza con unos versos de Shelley, otro de los ilustres enterrados en el mencionado cementerio romano, que evocan la unidad de la muerte, como referente de la conciencia nocturnal que abarca el desarrollo de estos poemas, se discurre por los monumentos erigidos en Roma como recuerdo de «los miles de muertos que por ella / anduvieron buscando / la conciencia de ser». El paseo no es sino la escenificación de un recorrido por la historia artística de la representación de la muerte, en busca, a través de los monumentos funerarios, de esa conciencia de ser que el poeta busca en su tránsito imaginario; al fin y al cabo, «No hay lugar en el mundo donde brille / más alta la belleza de la muerte». Arte y existencia corren paralelos en la búsqueda de una conciencia del ser, de la existencia, que no se otorga. Y así se evoca la escultura de Antínoo, el joven amante de Adriano; Santa Inés, en la Plaza Navona; el pórtico que Cánova realizó para el cardenal de York, entrada a un mausoleo en la cripta del Vaticano; la imagen de Santa Ceclia, realizada por Maderno, etc. hasta llegar a la tumba de Poussin en San Lorenzo in Lucina, «designio de un hombre atormentado / por la muerte nocturna», es decir, Chateaubriand. Esa imaginería artística muestra una de las máscaras más características de la muerte: la ataraxia griega, la insensibilidad. No es extraño, en este sentido, que las imágenes que se aquilatan en este fragmento sean precisamente las de la aridez, las del desierto, las de la arena como símbolo precisamente de la desolación y de la ruina, pero también de la insensibilidad a que aspira el poeta, de la ataraxia que evoca; el «don de la aridez» es el correlato de la «insensibilidad» y del «privilegio de la indiferencia», que evoca la muerte al final del poema. La segunda máscara

que encarna la muerte en este discurso es la de «la hermosura / y las promesas de serenidad», que aparece desde el primer momento como «artera y engañosa». La «serenidad» que se deriva de la «insensibilidad», conlleva la necesaria «renuncia» de la memoria, de los recuerdos («Olvídate / y no mires atrás). Sólo en la memoria existe la conciencia de vivir, de ser: «tan sólo la memoria me concede / evidencia de ser». En consecuencia, la única enseñanza que puede aportar la muerte es precisamente la que se deriva de la paradoja que entraña la voluntad de su búsqueda: «te enseño / a emplear tu memoria a favor de tu olvido». La búsqueda de la ataraxia, de la insensibilidad, del «don de la aridez» frente al «don de la intensidad», que reclama el poeta, tiene como consecuencia última el «privilegio de la indiferencia», la conciencia adquirida de que, como concluye el poema, «Nada importa / haber o no nacido». Conciencia de unidad de contrarios que acontece en el abrazo absoluto de la muerte, en la noche total.

La última noche romana, «Noche cuarta, y albada», va encabezada con una cita de las *Memorias de ultratumba*, donde Chateaubriand evoca una leyenda bretona en la que los marineros veían una mano que salía del mar y les llamaba a sumergirse y ahogarse. El encuentro con la muerte se ha consumado («esta noche has dormido en mi cama») y con él la conciencia del desengaño. Tras el abrazo absoluto de la conciencia nocturnal surge la superación en un régimen diurno que admite la percepción como mera ilusión, pero que revoca a la muerte también como engaño:

–Importa, pues podemos olvidarte
en engaños de amor y de belleza.
–Cómo habrá salvación en un engaño.
–¿No lo eres tú también?
–Quizás lo sea,
pero yo soy engaño verdadero,
porque verdad es todo lo que ayuda a vivir.

La muerte, descartada como amada hermosa («yo no te busqué / por hermosura»), como fuente de sabiduría y conocimiento («Y aún me falta mucho / que hacer y que saber»), sólo puede ofrecer al poeta la insensibilidad, la serenidad de la pasividad que facilite

su tránsito final («y así podrás tener sobre mi pecho / serenidad y paz, indiferencia, / insensibilidad, clemente olvido»), que aparece ante sus ojos como una muestra más de la «desesperanza». En cierto modo, la noche cuarta, con su perspectiva arquetípica auroral, y el referente cultural de la «albada» medieval al fondo, apunta a un cierto triunfo sobre la muerte, a la que ya no se teme, sino que se asume. Junto a ella, en cambio, aparece la degradación, la decadencia absoluta y la soledad de la incomprensión que arrastra la vejez. Surge entonces Roma en una nueva dimensión bajo la evocación del canto de las ruinas áureo, y la cita expresa de Quevedo, que actualiza toda la tradición temática en el poema, desde las referencias de los humanistas hasta las más próximas al tratamiento del asunto en la poesía quevediana, en Janus Vitalis y Joachim du Bellay. Roma aparece, así, como el emblema de las ruinas, símbolo de la inutilidad de todo empeño humano por permanecer, por perdurar, como «el triunfo más pomposo / y más irrebatible de la muerte», y aparece directamente ligada a una reactualización del tema medieval de la fama. No es extraño, así, que junto a la evocación de Quevedo o la del poeta elegíaco Cornelio Galo, aparezca el recuerdo del Pórtico de Octavia, antigua construcción ordenada por Augusto en honor a su hermana, que tras albergar valiosas obras de arte y una importante biblioteca, se convirtió desde la Edad Media hasta el siglo XIX en un mercado de pescado. El canto de las ruinas romanas («Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!»), el recuerdo de los versos de Cornelio Galo, la imagen del Pórtico de Octavia, no son sino emblemas de la degradación, de la caducidad, de la impermanencia, de que, como proclama el soneto quevediano, sólo «lo fugitivo permanece y dura»; y se convierten, al mismo tiempo, en correlato objetivo de la reflexión del propio poeta ante la vejez y desaparición:

Si los montes perecen
será ruina también toda memoria,
cualquier identidad; toda palabra,
música incidental y pasajera.

La muerte sólo ofrece «incertidumbre», motivo de reflexión sin respuesta, la búsqueda de un conocimiento que nunca se otorga, el

desvelamiento de un misterio que se ahonda a cada paso, y que sólo revela la degradación, su decadencia asumida. Por eso la muerte, al final del periplo, puede partir del poeta, y éste entregarse, retomando los versos iniciales de John Donne, a su noche, disolverse en ella, borrarse:

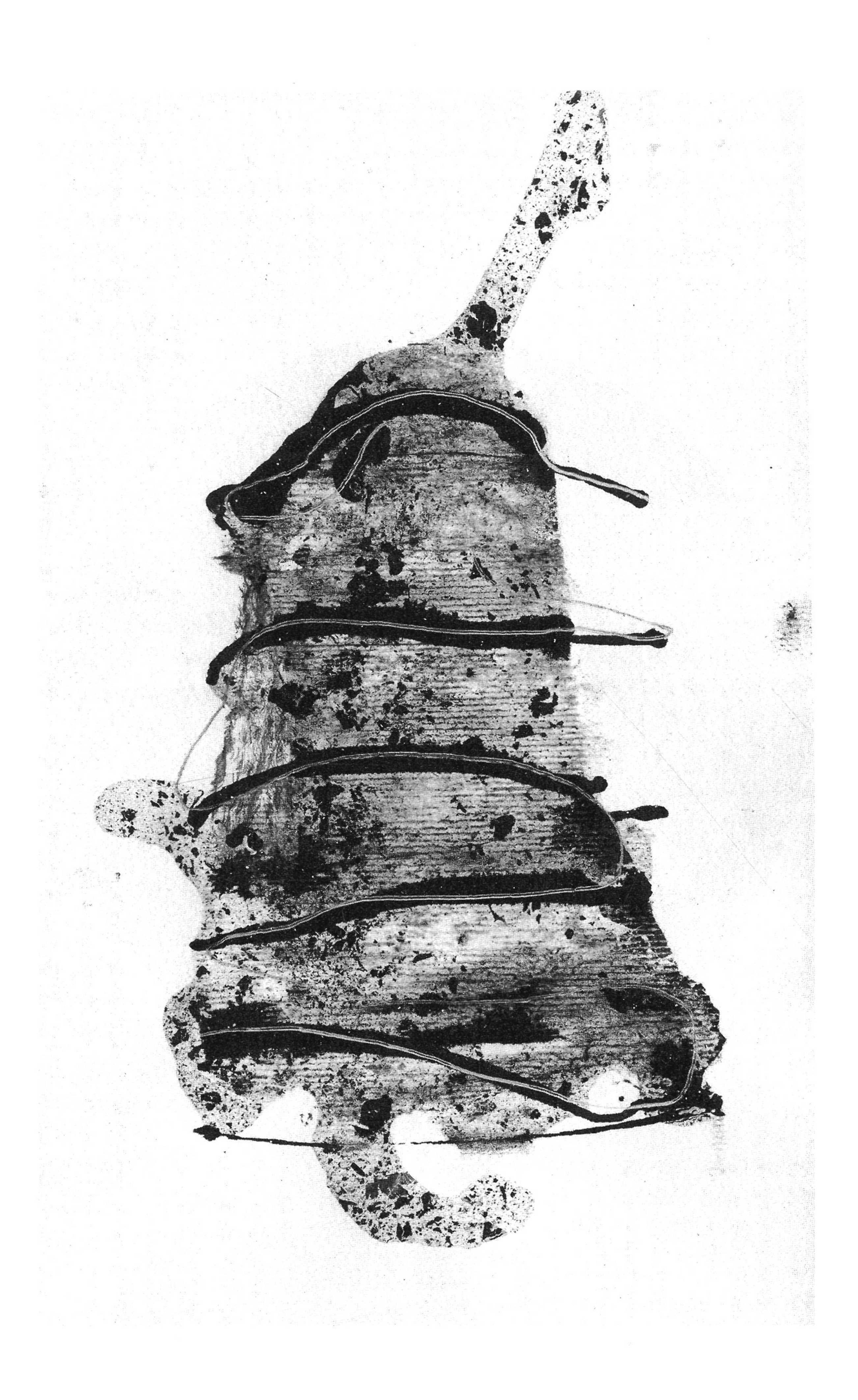
En medio de mi noche
envuélveme en el manto de la tuya,
y sabré que por fin no duermo solo.

Cuatro noches romanas, uno de los libros más sobresalientes de Guillermo Carnero, concluye de este modo aparentemente donde comenzaba, porque su periplo, que discurre en espiral, como la obra toda del poeta, nos deja una reflexión deslumbrante que no puede abocar a ninguna finalidad, como todo ejercicio humano que tiene en la muerte su última meta. La vida, la muerte y la imagen ilusoria de una supervivencia posible, pero cuestionada, son los ejes sobre los que discurren los poemas de este libro, enfocados con la lente de la madurez, la conciencia de la degradación y la asunción de la decadencia. Implícitamente la lúcida reflexión que lleva a cabo Carnero en estos poemas conlleva un cierto senequismo, que, no obstante, no renuncia al amor como estímulo emocional y como elemento de construcción de la propia identidad, aunque dicho aspecto haya quedado en este caso como un asunto más anecdótico que en sus libros precedentes. A diferencia de la tradición del *memento mori* en que el libro se integra, no hay en estos poemas una voluntad piadosa, sino la imagen del desengaño; no hay consolación, sino tan sólo la que puede derivarse de la asunción de la muerte como algo inevitable; no hay voluntad didáctica, sino el aprendizaje de la decepción de una vida que aún se desea seguir viviendo. «Aún me falta mucho / que hacer y que saber» dice el yo poético en su diálogo con la muerte. El abrazo final de la muerte, como en la mejor tradición medieval y áurea, no debe hacernos olvidar esa dimensión auroral, esa esperanza de vivir en las imágenes ilusorias, en «la doble fila / de espejos deformantes de la memoria ajena», que teje el arte y la belleza. Arte y belleza no nos salvan del abrazo absoluto de la muerte, pero nos rediman del olvido en nuestra existencia, aunque no sin ficción. C



CH

Biblioteca



Emilio Lledó y las cavernas lógicas

David López

¿Qué tipo de ser humano (o más bien, qué tipo de mirada) ha de producir la educación? Ésta y otras preguntas abisales son planteadas y respondidas en una antología de artículos de Emilio Lledó que lleva por título *Ser quien eres. Ensayos para una educación democrática*[1].

La edición y el prólogo los ha realizado Rosa Tabernero, la cual presenta esta antología para inaugurar una colección que lleva por título *[Re] pensar la educación*. Y lo hace desde la reverencia a lo que para ella es un auténtico maestro. Un maestro. Ni más ni menos. Y, sobre todo, desde esta convicción:

«El sistema educativo, en todos sus niveles, se encuentra en un tiempo de franca revisión desde todos sus ámbitos, a golpe de etiquetas lingüísticas que de tan recurridas y recurrentes terminan por quedar desprovistas de significados».

¿Es eso verdad? ¿Estamos ante el desafío de una completa reconfiguración educativa? ¿Qué hay que revisar en nuestro sistema educativo –el español, hay que suponer–? ¿O es el de toda la humanidad –la humanidad «globalizada»–?

En esta obra se ofrece también un breve estudio sobre el pensamiento y las propuestas educativas de Emilio Lledó: una introducción bien escrita por Antonio Bernat Montesinos, el cual nos dice:

«Leer y releer sus escritos y evocar sus enseñanzas y su ejemplo moral nos abren un camino de esperanza no solo para conocernos en el lenguaje que somos y compartimos, sino también para poder repensar la educación con el fin de sentar las bases para

[1] Emilio Lledó: *Ser quien eres*. Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2009.

una urgente y necesaria reconstrucción de la *Paideía* en nuestra sociedad compleja».

Paideía. Educación. ¿Qué es eso? ¿Qué se pretende? ¿Qué queremos? ¿Es de verdad urgente y necesaria la reconstrucción del sistema educativo? Pero, ¿qué está ocurriendo?

Como he dicho ya, esta antología de pensamientos de Emilio Lledó lleva por título *Ser quien eres.* ¿Va a ser la educación –pública (estatal) siempre, según Rosa Tabernero y según Emilio Lledó– la que me permita al ser humano ser lo que es? ¿O se trata de configurarle –hablarle– para que sea lo que *debe* ser?

El último apartado del último artículo recopilado en esta antología lleva por título «¿Qué tipo de ser humano ha de producir la educación?»

Producir seres humanos. No suena bonito.

Según vamos leyendo a Emilio Lledó, la educación, pública, siempre pública, va a ser la clave de esa producción de personas. ¿Qué tipo de personas? ¿En qué tipo de sociedad y en qué tipo de naturaleza? ¿Quién o «qué» está legitimado para definir los rasgos de ese tipo de persona que debe ser *producido* en los centros públicos de educación? ¿Los gobernantes elegidos por «el pueblo»? ¿Cuál es la tradición de ideas con las que ha de ser moldeado el ser del ser humano? ¿O es que ese ser está ya ahí, siempre, inalterable en sus atributos esenciales, pero todavía en potencia, y lo único que debe hacer un buen sistema educativo es, precisamente, actualizar esa potencia?

¿Cómo conseguir ese prodigio, esa suerte de teogénesis? Pues, según nos indica Emilio Lledó, mediante la palabra. Pero no cualquier palabra, sino la palabra «ideal»:

«Algunos espíritus liberales sostienen todavía que, a pesar de todos los pesares, vivimos en el *mejor de los mundos posibles.* [...] Pero, precisamente, en esta lucha por encontrar un nuevo discurso ideal y crear determinadas instituciones por donde puedan abrirse otras posibilidades que las que ofrece este *mejor de los mundos posibles* radica un reto importante de nuestro tiempo».

¿Es eso lo que hay que crear? ¿Palabras, palabras engarzadas en un discurso? Serían, me parece, algo así como unas sagradas escrituras, dictadas desde la razón –aristotélica/moderna/ilustrada– y, también, desde el corazón: las más sagradas escrituras que quepa

imaginar dado que, según Emilio Lledó, lo que está en juego es la actualización del propio hombre y, por tanto, de la Humanidad.

Y entre esas palabras salvíficas estaría, por cierto, la prosa de Antonio Machado; en concreto su *Juan de Mairena*, que dice cosas así a sus alumnos: «Yo os enseño, pretendo enseñaros, a meditar sobre las cosas contempladas, y sobre vuestras propias meditaciones». Y que lanza latigazos de luz como éste: «[...] esas escuelas prácticas donde puede aprender la manera más científica y económica de aserrar un tablón».

Palabras. Antonio Machado segrega palabras. Palabras que pueden salvar al hombre, según cree Emilio Lledó. ¿Son tan decisivas las palabras?:

«La forma del lenguaje que, como subsuelo sobre el que posan nuestros actos, alienta y configura nuestra vida, marca realmente el ser de cada personalidad».

«Nacemos en el lenguaje, vivimos en él; nos desarrollamos desde él. Esta evidencia se expresa en una frase que muestra el hondo y vivo enraizamiento de nuestras palabras: *Lengua materna*».

«Cada lengua es, pues, una variación que pertenece a esa maternidad inmensa de la que nos nutrimos».

Así, consciente del gigantesco poder de la palabra (aunque no tan grande como el poder del hombre), Emilio Lledó propone algo así como una reprogramación de esa madre gigantesca –esa madre lógica– que nos da el ser... una vez recibido su propio ser de nosotros:

«Creo que, como en época de los sofistas, necesitamos algo parecido a la revolución del lenguaje que su inconformismo y su crítica provocaron».

Emilio Lledó ofrece a lo largo de los textos recopilados en esta antología algunas de las claves de esa revolución, de ese «nuevo discurso ideal», de ese Verbo que, en caso de encarnarse en nuestras mentes, regeneraría, por así decirlo, a nuestra madre lógica:

1. Educación, mucha educación; y pública además: la única capaz de garantizar la igualdad de oportunidades. «Educar es abrir y desarrollar posibilidades, construir en cada individuo un espacio más amplio que el que ofrecen las respuestas inmediatas al cerco de los estímulos y las necesidades elementales». Pero, me pregunto, ¿no será esa necesidad expansiva –ese palpitante *Big*

Bang que hay en nuestro interior– la más elemental de las necesidades humanas; y no solo humanas?

2. Racionalidad. Emilio Lledó entiende por «racionalidad» solo una: la que brota en la Grecia antigua y se desarrolla en la modernidad y la ilustración de Occidente.

3. Amistad y concordia: «[...] esa deleznable falacia de que el hombre es un lobo para el hombre». Dentro de esa amistad nos recuerda Emilio Lledó el concepto aristotélico de *filautía*: amistad hacia uno mismo (que quizás resuene en el famoso *Ama al prójimo como a ti mismo*).

5. Globalización. «Una identidad democrática, una identidad global». Pero, ¿es respetuoso, amistoso, «ético», producir y globalizar ese –para mí precioso– tipo de ser humano del que nos habla Emilio Lledó?

6. Libertad. Emilio Lledó habla de un «espacio interior de libertad», de «moviendo liberador de la mente», de «libertad de conciencia [...] donde puede encontrar [el hombre] su capacidad creadora y la forma más extraordinaria de humanismo y de verdad». Pero se trataría, siempre, de una libertad *educada*: digamos «cosmizada» en conexiones neuronales que se consideren pertinentes por parte de las autoridades educativas.

7. En suma: «Humanidad»: «Esta identificación que nos humaniza se funda, como se ha dicho, en la tendencia hacia el bien, a la justicia, a la amistad, a la verdad, a la belleza, al conocimiento, a la solidaridad».

Belleza. Se trata sin duda uno de los grandes misterios de «lo humano». En esta antología se puede encontrar un rincón de palabras donde la belleza se dispara. Está en un artículo en el que se reflexiona sobre esta «sociedad tecnológica» (como si alguna sociedad humana no lo fuera):

«Moldear el ánfora era recrearse en la materia y, sobre su tersa curvatura, tensar también recuerdos, sueños, afanes, y acariciarlos con esa fuerza que sale de los hombres, que se remansa en la mano –origen del pensamiento– y que se entretiene, juega, inventa la inquieta belleza.

«Al otro lado de esta imagen es fácil parodiar esos teclados inermes, fruto indudable de una inteligencia creadora también,

pero que, una vez ejercida su dinámica función, una cierta nada eléctrica se aposenta en la matriz de sus mensajes [...]».

Hay otro artículo que merece ser destacado. Se titula «Sobre el mito de la caverna» y ofrece un recorrido lúcido y sugerente por el famoso relato de Platón. Para Emilio Lledó lo malo de *esa* caverna (lo que justifica que haya que salir de ella) se explica así:

«Probablemente entonces, al descubrir el prisionero todo lo que alcanza la mirada, y hecho como estaba a utilizar la vista, aunque fuese entre tinieblas, pensó que aquella maquinaria del mirar, en la que había crecido, podría revolucionarse, con tal de que tuviese otra luz distinta por mensajera. Una luz que diese vida y saber a la mirada, y a la que acompañasen palabras más firmes que las que, como aplastados ecos, le educaron. No sabemos tampoco si, en un momento de desesperación, pensó que era imposible transformar esa fábrica de un ver en el que se agotaba la pasión por sentir, por crear, por vivir».

En estas frases está, en mi opinión, toda la propuesta educativa de Emilio Lledó: nuestro sistema educativo puede –sí puede– fabricar ese «ver»: un «ver» que permita sentir, crear, vivir. Y para eso, según este filósofo, debemos encontrar un nuevo discurso. Nuevas palabras. Palabras mágicas que enciendan la mirada. Se me ocurre que ese nuevo discurso sería, en realidad, una nueva, deliciosa, caverna: una nueva caverna lógica: nuevas palabras que nos vivifiquen. Que nos permiten, por fin, ya por fin, ser quienes somos.

Habrá que ponerse manos a la obra y construir, «con esa fuerza que sale de los hombres», esa paradisíaca caverna lógica. Porque, al parecer, no hay forma de vivir fuera del lenguaje. Al menos en cuanto «personas».

Pero quizás quepa construir una caverna lógica –una fábrica de ver– que ofrezca tanta luz como la que la que vio aquel mítico prisionero que rompió sus cadenas en el relato de Sócrates.

Tanta luz o más de la que imaginó Platón. C

El último paseo de Lorca

Fernando Valverde

A los treinta años, durante una fiesta, la actriz Emma Penella supo por primera vez que su padre, Ramón Ruiz Alonso, había estado implicado en el asesinado de Federico García Lorca. «Quién se habrá creído que es, si es la hija del que mató a García Lorca», dijo alguien a gritos tratando de humillarla.

Desde entonces, su padre no volvió a ser el mismo, se aisló en una habitación y se volvió un hombre desconfiado, temeroso, que no quería que entrara la prensa en su casa ni que se escuchara la radio. Pocos días después de la muerte de Franco, Ruiz Alonso pidió un visado para marcharse a Estados Unidos. Entonces tuvo que explicarle a su hija, Emma Penella, la mayor de tres hermanas, el motivo por el que partía de forma tan apresurada.

Era cierto. Ruiz Alonso había estado implicado en la muerte de Federico García Lorca y firmó una denuncia junto a otros compañeros del diario *Ideal*. En aquel escrito, que redactó en una vieja máquina de escribir, se acusaba al poeta de ser el secretario de Fernando de los Ríos. Fue el principio del fin, la llama en la mecha para el polvorín en el que se había convertido la lucha de poder en Granada entre la CEDA y Falange.

Los matices de la historia no se los llevó a la tumba Ruiz Alonso. Se los contó a su hija, Emma Penella, y esta quiso que no se callaran para siempre poco antes de morir. Fue entonces cuando contactó con el investigador granadino Gabriel Pozo, a quien concedió una entrevista en la que contó la versión de su padre, uno de los mayores protagonistas de la muerte del poeta. «Sólo te pido que no publiques nada hasta que yo me muera», pidió la

---

Gabriel Pozo: *Lorca, el último paseo*. Ed. Almed, Granada, 2009.

actriz al investigador y periodista, que tiene en su poder una carta en la que Penella reconoce la autenticidad de su testimonio.

La historia según Ruiz Alonso, en boca de su hija, tiene algunas contradicciones con las versiones más extendidas de lo ocurrido. Según Emma Penella, no fue Concha García Lorca, hermana del poeta, quien lo delató durante un registro efectuado en la Huerta de San Vicente, residencia de verano de la familia.

> «El mayor de los Rosales le dijo a mi padre en un desfile de falangistas que Lorca estaba en su casa. Le comentó que no estaba de acuerdo en que estuviera invitado y que él procuraba no ir mucho porque quería que se fuera». Tras esta conversación, Ruiz Alonso informó a los jefes de la CEDA y decidieron «darle un escarmiento al niño mimado de Fernando de los Ríos».

Este testimonio y toda la conversación de Gabriel Pozo y Emma Penella forman parte del libro *Lorca, el último paseo*, que ha publicado el investigador granadino en la editorial Almed. Sobre el día de la detención, la actriz explica que su padre no acudió a casa de los Rosales a detener a García Lorca. «Mi padre no sacó a Lorca de la casa de los Rosales, fue entregado por el hijo mayor y se lo llevaron al Gobierno Civil sin esposar ni nada». Después se produjo el fusilamiento, que Penella achaca a la lucha por el poder entre la CEDA y Falange. De esta última eran miembros destacados los Rosales, a los que se quiso desprestigiar con la muerte del poeta. «García Lorca no fue sino el despojo que dos perros rabiosos trataban de arrebatarse», explica Gabriel Pozo en el libro.

La publicación también se adentra en las posibles ubicaciones de la fosa en la que descansa el poeta, que fue enterrado junto a un maestro y a dos banderilleros anarquistas. Gabriel Pozo ha recopilado todas las fuentes de forma clara y ha señalado todas las posibles ubicaciones, desde la que se ha excavado sin éxito, que fue indicada por Manuel Castilla, el que decía haber enterrado al poeta; hasta la que señala a un lugar más cercano al barranco de Víznar, frente a la finca El Pepino. Allí se encontraba en los primeros días de la sublevación militar el campo de instrucción.

Según el periodista granadino Martínez Fajardo, el capitán Nestares, al mando de la matanza de Víznar, realizó dos planos que señalaban la fosa en aquel lugar. Los cuatro fusilados habrían sido enterrados en fosas individuales. Lorca sería el segundo por la izquierda.

Otra posible ubicación de la fosa se encuentra a sólo diez o quince metros del olivo junto al que se ha excavado, en un pinar que fue mandado plantar en los años cincuenta, posiblemente para destruir las evidencias de la fosas. «Franco llamó a mi padre para pedirle explicaciones de todo lo ocurrido», cuenta Emma Penella en el libro, convencida de que se cumplió hasta el final la orden de no dejar ninguna prueba de la implicación del régimen en la muerte del poeta, que empezaba a ser una carga muy pesada cada vez que el dictador intentaba llamar a las puertas de un país extranjero.

Las guerras escritas

Carlos Tomás

La guerra es un horror para las personas y un buen tema para los novelistas, como demuestran Tolstoi, Galdos, Stendhal y tantos otros. Algunos novelistas han optado en sus libros por reflejar los acontecimientos de un conflicto armado concreto y otros prefieren usarlos como telón de fondo para reflexionar sobre el propio hecho de la guerra, sobre sus causas políticas, sus motivos económicos o sus razones monstruosas, pues siempre lo son aquellas cuyos únicos finales posibles son la tragedia, la opresión, la crueldad y el crimen. Los dos libros que vamos a comentar son muy distintos, pero ambos se parecen en ese sentido, porque tanto uno como otro son una crítica melancólica de la sinrazón de la guerra.

La primera de ellas es *La noche de los tiempos*, de Antonio Muñoz Molina, un volúminoso tomo en el que el escritor jienense indaga en los momentos previos al desastre a través de un personaje, el arquitecto Ignacio Abel, que se salva del drama marchándose a Estados Unidos a hacer un trabajo que le han encargado, pero también con la ilusión de reunirse allí con su amante, la mujer por la que ha dejado a sus esposa y sus hijos y, también, la que le dejó ver el camino de salida de una existencia burguesa que, ni mucho menos, lo colmaba ni le hacía feliz. A su alrededor, los acontecimientos que desembocaron en la guerra parecen ser incontenibles, y el libro tiene entre sus muchas virtudes la de reflejar esa presión del fanatismo de unos y otros sobre el dique frágil de la democracia apenas estrenada. Muñoz Molina, además, sabe dibujar a los personajes con una magnífica profundidad, tanto a los inventados como a los reales, y en ese sentido destaca en toda la trama el

---

Antonio Muñoz Molina: *La noche de los tiempos*. Seix Barral. Barcelona, 2009.
Álvaro Pombo: *La previa muerte del lugarteniente Aloof*. Anagrama, Barcelona, 2009.

retrato que hace del presidente del Gobierno, José Negrín, que emerge poderoso, complejo y excesivo de la prosa minuciosa del autor de *El jinete polaco*, siempre llena de destellos y miniaturas que merece la pena observar. Destacaremos en ese terreno la figura de la mujer traicionada de Ignacio Abel, que se va formando como un rompecabezas cuando cita los fragmentos de la carta llena de reproches que le envió al ser abandonada.

También es llamativa la figura del escritor José Moreno Villa, que actúa como contrapunto a los otros autores de la Generación del 27, por los que Muñoz Molina, o al menos el narrador de *La noche de los tiempos*, no parece tener muchas simpatías, puesto que los pinta como seres superficiales que primero jugaron a poetas y luego a políticos, con tanto talento para lo primero como irresponsabilidad en lo segundo. Poetas como José Bergamín salen muy mal parados en esta novela, mientras que, en ese terreno, Moreno Villa parece ser el héroe por ausencia o por inmovilidad, el que no se inmiscuye y así no se contagia de unos excesos a su derecha y a su izquierda que lo asquean por igual.

La noche de los tiempos es una novela sólida, impactante, aquilatada y grave, en la que no hay lugar para la ligereza ni mucho menos para las frivolidades, que mezcla historia y literatura y junta las desgracias personales a las colectivas para dar una visión bastante pesimista de los seres humanos, que parecen más capacitados para el sufrimiento que para la dicha. Ignacio Abel lo sabe muy bien, y aprenderá tanto de lo que sucede en su país como de lo que ocurre en su vida que el precio de los errores suele ser más de lo que podemos pagar, y que las esperanzas rotas no dejan nunca de hacer daño, como si fuesen astillas hundidas en la piel de los derrotados, tanto si lo han sido en un combate militar como en uno amoroso.

Un registro muy diferente es el que elige el escritor y académico Álvaro Pombo para su último trabajo, *La previa muerte del lugarteniente Aloof*, que cuenta los sinsabores de un personaje sin nombre, apodado de esa manera, Aloof, que en su momento redactó una especie de autobiografía –que el narrador también sin nombre y por lo tanto llamado Álvaro Pombo, dice haber encontrado en una librería de viejo– en la que cuenta cómo durante su juventud se vio involucrado en una guerra que no comprendía, en

la que no pretendía servir a ninguna bandera y de la que, por lo tanto, salió lleno de dudas. El diálogo entre el supuesto autor del manuscrito y el narrador de la novela es un combate filosófico, una reflexión en la que la suma de las preguntas de ambos contendientes da como respuesta una censura de la guerra, de la brutalidad con que el ser humano soluciona sus conflictos. No haría mal trío esta obra del santanderino Álvaro Pombo si en los estantes de nuestra biblioteca la pusiéramos entre *La canción de amor y muerte del alférez Christoph Rilke*, del poeta alemán Rainer María Rilke, y *Las aventuras del buen soldado Svejk*, del novelista checo Jaroslav Hasek, porque comparte con ellas un modo de mezclar lirismo y narratividad, melancolía y humor, que las mantiene a las tres en un equilibrio interesante y les da amplitud.

Pombo cuenta esta historia estrafalaria de desertores, traiciones y supervivencia en clave satírica, pero sin escatimar esfuerzos al describir los horrores de la guerra, cosa que hace con enorme crudeza, por ejemplo cuando se describe la muerte violenta de alguno de los personajes del drama. Con su estilo de siempre, limpio y tenso, no exento de hallazgos formales que siempre dejan entrever al poeta tras el escudo de la prosa, Pombo entrega al lector esta novela sencilla que también hace reflexionar y que va creciendo a medida que se avanza hacia su final, donde destilan todos los venenos que han ido acumulando los protagonistas mientras vivían más que aventuras desventuras. Huyendo del alegato, el creador de *El metro de platino iridiado, La cuadratura del círculo* o *El cielo raso*, logra ser eficaz y transmitir en esta *delicatessen* narrativa una idea clara de la necesidad que tiene el hombre contemporáneo de reconocer la brutalidad que oculta cada batalla, y rechazar así la retórica belicista que quiere adornar la violencia y cambiar el tesoro de la vida por la bisutería del patriotismo. C

Derrumbe

Bianca Estela Sánchez

En su anterior trabajo, titulado *La ofensa*, el escritor asturiano Ricardo Menéndez Salmón se aproximó por ver primera a la maldad desde una perspectiva histórica. Con su nueva novela, publicada por Seix Barral y titulada *Derrumbe*, el autor incide en el análisis deductivo del tema, construyendo un mundo en el que el mal se transforma en espina dorsal y donde el miedo al otro y al entorno se convierten en una circunstancia aceptada por pura resignación. ¿Por qué existen el dolor y el mal en el mundo?, parece preguntarse de manera inocente el autor, y la respuesta se hace tan dolorosa como certera.

Mientras la hipotética ciudad de Promenadia está siendo atacada por un asesino que deja en el lugar del crimen, junto al cadáver, dos zapatos a modo de firma personal, de construcción de un símbolo, empieza a deducirse que su motivación no es otra que la pura necesidad por matar. «El mal encuentra justificación en su existencia», apunta en uno de sus cuadernos a modo de reflexión personal que circulará por todo el libro, cimentándose en historias que transcurren de forma paralela en el tiempo y en el espacio pero con la perspectiva de otras vidas, de otros males y unas preocupaciones por tanto distintas.

Morir con un puñado de arena de Promenadia en las manos puede convertirse en el final más lírico para quien se apropia de un poema de Shelley para finalmente creerse el rey Ozymandias. Este nuevo libro de Ricardo Menéndez Salmón parece querer decirnos que la expresión del arte no es necesariamente un lugar común para llegar a la bondad.

Como señala el novelista, uno de los tópicos de nuestra cultura es que el arte nos hace mejores, pero tras la lectura del libro la

---

Ricardo Menéndez Salmón: *Derrumbe*, Seix-Barral, Barcelona, 2009.

esencia de esa formulación se vuelve más difícil de probar. La angustia que acompaña al lector a lo largo de la obra es directamente proporcional a la distancia que la belleza y la maldad van alterando. En un instante están tan cerca que casi coinciden, en otros momentos a una distancia que seríamos incapaces de recorrer.

Estructurada de manera coral, conformada por diferentes historias, por *Derrumbe* circulan el policía que investiga los extraños y macabros crímenes cometidos en la ciudad, el asesino que como un vampiro sediento de sangre huye del león que lleva dentro y los tres jóvenes que quieren atemorizar a la sociedad y transformar la realidad mediante la violencia introduciendo agujas en los envases de leche, envenenando el agua de las fuentes públicas o haciendo explotar un parque temático.

Promenadia, la tranquila y apacible ciudad junto al mar que se ve alterada de repente, es utilizada por el autor como topónimo de Gijón y, en ella, Ricardo Menéndez Salmón refleja el mal como si se tratara de un «espejo doble» en el que podemos ver la imagen aterradora de nuestro propio interior y el consuelo que produce saber que nunca podríamos ser protagonistas del horror que nos acecha. En uno de los pasajes de la obra el escritor explica que toda sociedad necesita generar su catastro de monstruos, porque eso nos alivia de nuestra indigencia moral y nos hace pensar que somos mejores de lo que en realidad somos.

En definitiva, el libro de Menéndez Salmón acaba por lograr su propósito, que reflexionemos acerca de la atracción que el mal provoca en víctimas y verdugos, mostrándonos la aterradora idea de que este mal puede habitar en cualquiera de nosotros como en el mismísimo Mortenblau, aunque se presente con diferentes disfraces.

Ricardo Menéndez Salmón ha publicado a sus 37 años seis novelas. Tras *La ofensa*, ambientada en la época nazi, este columnista de *El Comercio* consiguió ser traducido a varias lenguas extranjeras. Licenciado en Filosofía por la Universidad de Oviedo colabora con el suplemento cultural de *ABC*. En la actualidad también lo hace en las revistas *Tiempo* y *El Mercurio*, en el diario *La Nueva España* y en *El Viajero*, suplemento de *El País*.

Ha recibido más de 40 premios literarios. Por su parte, *Derrumbe* fue escogida por el diario *El País* como la mejor novela en

español publicada en 2008 por un autor menor de cuarenta años. Además, recibió el Premio de la Crítica de Asturias a la mejor novela publicada en ese año y también resultó finalista del Nacional de la Crítica.

En 2009, Menéndez Salmón recibió el Premio de la Crítica de la Feria del Libro de Bilbao en reconocimiento a la trilogía compuesta por *La ofensa*, *Derrumbe* y *El corrector.*

Arte e Historia: iluminaciones mutuas

Norma Sturniolo

El ensayo de carácter divulgativo *El espejo del tiempo* es una obra cuya autoría comparten los catedráticos Juan Pablo Fusi y Francisco Calvo Serrallo, un tándem que obtuvo el Premio Montaigne de la Fundación Alfred Toepfer con su libro *Por la independencia* (Taurus, 2008).

El espejo del tiempo es un libro muy actual por su concepción y estilo, riguroso y al mismo tiempo accesible a todos los lectores. No va dirigido a un público especializado, lo cual no significa que el especialista no disfrute con su lectura. El subtitulo del libro *La historia y el arte de España* orienta sobre la temática que se va a tratar. Es un ensayo donde se analizan cincuenta cuadros que reflejan de forma directa o indirecta la realidad histórica y al mismo tiempo, a través de ellos se puede apreciar la evolución del arte español.

La estructura del libro facilita la lectura independiente de una época o un autor determinado ya que, aunque se sigue un orden cronológico que abarca desde el final del siglo XV hasta nuestros días, cada capítulo puede leerse de forma autónoma.

Juan Pablo Fusi recuerda unas declaraciones del historiador británico Francis Haskell en las que manifestaba la necesidad de que los historiadores y los historiadores del arte trabajen juntos, empresa que él y Francisco Calvo Serraller han llevado a cabo. Las interdisciplinariedad clarifica y enriquece ambas disciplinas. Es a todas luces evidente que ciertos momentos históricos están asociados a determinadas obras de arte y a su vez esas obras de arte adquieren su más profunda comprensión en el contexto histórico

---

Juan Pablo Fusi y Francisco Calvo Serrallo: *El espejo del tiempo*, Taurus, Madrid, 2009.

en el que se producen. Tiene razón Juan Pablo Fusi cuando afirma que hay momentos de la historia que han quedado fijados para siempre en la pintura: «*Carlos V, a caballo en Mülhberg*, de Tiziano, la imagen del poder y la naturaleza de la Monarquía hispánica; *Las lanzas*, de Velázquez, la representación pictórica de la magnanimidad moral de las tropas españolas en las victorias que jalonaban la hegemonía de España en la Europa del XVII; *Los fusilamientos del 3 de mayo en 1808* en Madrid, de Goya, la expresión del horror e indignación ante la guerra de Independencia; el *Guernica* de Picasso, la gran alegoría moral de la Guerra Civil española»

Para facilitar el acercamiento al cuadro elegido y constatar con mayor nitidez la relaciones entre la pintura y la historia, cada capítulo comienza con una panorámica del momento histórico al que pertenece el cuadro elegido y luego se nos habla del cuadro, de su creador y del significado en la evolución del arte español.

La Escuela Española tiene su valoración crítica en el siglo XIX con especial aprecio hacia la pintura del siglo XVII y Francisco Calvo Serraller sin dejar de estar de acuerdo sobre la extraordinaria riqueza del Siglo de Oro, pone de relieve el antes y el después en el que se inserta esa producción, destacando un *continuum* en el que se encuentran figuras como El Greco, Goya; Picasso y un largo etcétera que ni siquiera logró apagar la traumática experiencia de la Guerra Civil ni la dictadura franquista ya que, antes de la transición democrática, surgieron figuras como Tàpies, Saura, Palazuelo, Oteiza, Chillida, Miralles, Antonio López, Eduardo Arroyo.

Serraller reflexiona sobre las cuestiones que plantea una revisión histórica del arte español, moderno y contemporáneo. Hay varios asuntos para reflexionar, por ejemplo, entre otros, la elección de cuadros muy significativos para iluminar un determinado periodo como puede ser el citado *Carlos V, a caballo en Mülhberg* (del que se habla en el capítulo tercero) o *Felipe II* (analizado en el capítulo quinto) que son obra de un pintor extranjero como Tiziano y sin embargo, como el mismo Serraller recuerda, si se quiere explicar la Escuela Española es imposible obviar la figura de Tiziano.

Los lectores nos podemos hacer una idea de lo laborioso que habrá sido hacer la selección de cuadros para este libro, cuya

lectura se convierte en un estímulo para asociaciones con otras manifestaciones artísticas.

Quizás, el lector que hojea el libro antes de empezar por el principio, que en este caso lo constituye dos prólogos, uno de cada autor, puede quedar sorprendido al comprobar que para el último capítulo de ese recorrido por el arte español se elija un cuadro de José Gutiérrez Solana, concretamente, el titulado *La visita del obispo.* Solana, a quienes los estudiantes de secundaria asociábamos a la imagen que aparecía, y seguía apareciendo, en los manuales de literatura cuando se hablaba de las vanguardias por haber inmortalizado en un cuadro la tertulia del café Pombo con su animador Ramón Gómez de la Serna en el centro de la composición y a otros famosos contertulios, entre los que se encuentra el mismo pintor autorretratado, no parecería el autor apropiado para acabar un libro en el que en los capítulos previos se han elegido cuadros representativos de la vanguardia en pintura tales como *Ángel Ganivet se arroja al Dvina* de Eduardo Arroyo, *Gris amb cinc perforacions* de Antoni Tàpies, *Blancanieves y el Pollock feroz* de Luis Gordillo, *El taller de esculturas* de Miquel Barceló y *Retrato imaginario de Goya* de Antonio Saura. Sin embargo, la sorpresa se atenúa cuando se leen las palabras aclaratorias de Serraller y se disipan con la lectura del capítulo destinado al cuadro *La visita del obispo.* El sentido de esa elección en el capítulo final de carácter totalizador queda sobradamente demostrado ya en la parte histórica que, dicho sea de paso, está escrita en una prosa ágil, casi periodística con referencias a personajes actuales no solo de la pintura sino del arte en general que son un vivo ejemplo de la europeicidad del arte español y, de acuerdo con lo explicado por Serraller Solana «fue un artista perfectamente encuadrable en el arte realista internacional de entreguerras, y su pintura revela cómo miró ávidamente lo que estaba ocurriendo en el agitado escenario de la vanguardia internacional de casi toda la primera mitad del siglo XX».

Es de agradecer la sencillez y modernidad con la que está escrito el libro, con un estilo alejado de cualquier acartonamiento academicista. No faltan apuntes de tipo psicológico, además de los que son inherentes a un libro en el que arte e historia dialogan como son los apuntes de tipo social. Hay capítulos en los que,

cuando se analiza un cuadro, se hace referencia no solo a los datos biográficos generales del pintor sino también al estado anímico por el que atraviesa cuando crea la obra. En algunos casos, gracias a la temática misma del cuadro, se establecen paralelismos con otras épocas, por ejemplo cuando se analiza el cuadro de Eduardo Arroyo, *Ángel Ganivet se arroja al Dvina,* se pone en l en relación la serie de E. Arroyo dedicada a Ganivet y la serie que dedica a otro exiliado, Blanco White y la propia vivencia de exiliado del artista. Son páginas que, además de informarnos y formarnos, nos mueven a la reflexión de una forma amena cumpliendo así con el famoso requisito horaciano de enseñar deleitando. ©

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Suscripción anual

Socios	U$S 65.00
Socio Protector	U$S 90.00
Institución	U$S 100.00
Institución Protectora	U$S 120.00
Estudiante	U$S 30.00
Profesor Jubilado	U$S 40.00
Socio Latinoamérica	U$S 40.00
Institución Latinoamérica	U$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana*, todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

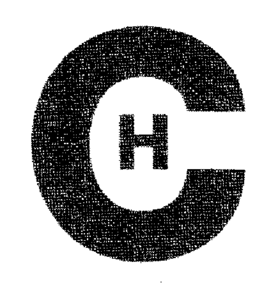
INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA
Revista Iberoamericana
1312 Cathedral of Learning
University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260
Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829
iili+@pitt.edu • http://www.pitt.edu/~iili

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS SOSSIERS

559 Vicente Aleixandre
560 Modernismo y fin del siglo
561 La crítica de arte
562 Marcel Proust
563 Severo Sarduy
564 El libro español
565/66 José Bianco
567 Josep Pla
568 Imagen y letra
569 Aspectos del psicoanálisis
570 Español/Portugués
571 Stéphane Mallarmé
572 El mercado del arte
573 La ciudad española actual
574 Mario Vargas Llosa
575 José Luis Cuevas
576 La traducción
577/78 El 98 visto desde América
579 La narrativa española actual
580 Felipe II y su tiempo
581 El fútbol y las artes
582 Pensamiento político español
583 El coleccionismo
584 Las bibliotecas públicas
585 Cien años de Borges
586 Humboldt en América
587 Toros y letras
588 Poesía hispanoamericana
589/90 Eugenio d'Ors
591 El diseño de España
592 El teatro español contemporáneo
593 El cine español actual
594 El breve siglo XX
595 Escritores en Barcelona
596 Inteligencia artificial y realidad virtual
597 Religiones populares americanas
598 Machado de Assis
599 Literatura gallega actual
600 José Ángel Valente
601/2 Aspectos de la cultura brasileña
603 Luis Buñuel
604 Narrativa hispanoamericana en España
605 Carlos V
606 Eça de Queiroz
607 William Blake
608 Arte conceptual en España
609 Juan Benet y Bioy Casares
610 Aspectos de la cultura colombiana
611 Literatura catalana actual
612 La televisión
613/14 Leopoldo Alas «Clarín»
615 Cuba: Independencia y enmienda
616 Aspectos de la cultura venezolana
617 Memorias de infancia y juventud
618 Revistas culturales en español

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON ....

CON RESIDENCIA EN ....

CALLE DE .... , NÚM ....

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE ....

A PARTIR DEL NÚMERO, ...

CUYO IMPORTE DE ....

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

.... DE .... DE 2009

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN ....

....

Precios de suscripción

		Correo ordinario	Correo aéreo
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96.


MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN


aecid


00716
9 771131 643008

5 euros